

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com

فصول في النقد القصصي

د. إبراهيم عوده

فصول من النقد القصصى

مكتبة جاد الأويج
www.books4all.net

د / إبراهيم عوض



www.lisanarb.com

بين يندى الفصول

يضم هذا الكتاب أحد عشر فصلا ، يعالج الفصل الأول مكانة فن القصصى فى الأدب العربى القديم ، وموقف النقاد القدماء منه ، والعلاقة التى بين القصص العربى القديم والقصة العربية والحديثة . وقد حاولت فى هذا الفصل أيضا أن أستخلص بعضا من سمات القصص القصير فى أدبنا القديم . شهد لمرحومين محمود تيمور ، الذى كان ، فى حدود علمى ، أول من حاول استنباط ملامح القصة العربية القديمة ، وسيد قطب ، الذى فصل القول فى خصائص القصة القرآنية ، وكذلك الدكتور د. ذهنى والأستاذ فاروق خورشيد ، اللذين اغنيا المكتبة النقدية بما كتبا عن فن السيرة الشعبية ونقط الاتصال والاختلاف بين القصة الحديثة .

أما الفصول العشرة الباقية فيتناول كل منها بالنقد المفصل قصة مصرية ، كـ « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل ، و « دعاء الكروان » للدكتور طه حسين ، و « نداء المجهول » لمحمود تيمور ، و « قاع المدينة » ليويسف ادريس ، و « رحلة ابن فطومة » لنجيب محفوظ . وهى ، كما يرى القارىء ، قصص مشهورة لمؤلفين مشهورين . وبرغم أن نقادا آخرين قد سبقونى إلى تناول معظم هذه القصص (أقول : « معظم القصص » لاكلها ، فإنى أعتقد أنى أول من تناول بالنقد المفصل « عمالقة الشمال » لنجيب الكيلانى ، « ورحلة ابن فطومة » لنجيب محفوظ) فإنى آمل أن يجد القارىء فيما كتبتة عن هذه القصص شيئا جديدا ، إذ حاولت ألا أتأثر بما سبق كتابته عن هذه الاعمال سلبا أو إيجابا ، ولذلك فإنى ، عند كتابتى هذه الفصول ، ما عدا الفصل الخاص بـ « حواء بلا آدم » تقريبا ، لم أرجع إلى هذا الذى كتب عن القصص المذكورة وقرأته من زمن بعيد ، حتى أستقبلها وأنا برىء العقل والصدر . كذلك فإنى ، وأنا أكتب الفصول المذكورة ، لم ألق بالآلى أسماء أصحابها ، ومن ثم لم أغفل شيئا من محاسنها أو عيوبها ولم يمنعنى ما يتمتع به أصحابها من مكانة

في عالم الأدب العربي من أن أقول ما أعتقد أنه كلمة الحق بدون أدنى
 سوارية • وفضلا عن ذلك فقد أوليت اللغة وصحة الاسلوب الاهتمام
 الواجب ، الذي يؤسفني أن أقول إن كثيرا من نقاد القصة قد أهملوه
 إهمالا مزريا • وهما أعتقد أيضا أنه جديد في هذه الفصول أننى لم
 أفصل بين كونى ناقدا وأنى إنسان مسلم ، فكم من نقاد وأدباء مسلمين
 إذا تناولوا القلم لم تحس فرقا بينهم وبين غيرهم ، وكأنهم يخافون
 أو يخجلون ، ولا أدري لماذا • أما الذين يتحمسون لدينهم فإنهم في
 الغائب ينسون أنهم ادباء أو نقاد ، ويتحولون إلى وعاظ ، مما يترتب
 عليه أن يهملوا الشكل الأدبي ، ويركزوا اهتمامهم على المضمون تركيزا
 يتسم في كثير من الحالات بالسذاجة المخلة أو ضيق الافق ، والإسلام
 برىء من هذا كله ، وإن ظن هؤلاء أنهم بذلك يحسنون صنعا ، فإن
 بعض أعداء الدين ، بناء على موقف مثل هؤلاء الكتاب ، يتهمون
 الاسلام بأنه يعادى الآداب والفنون ، ومنهم دارس عربى ألقى بحثا
 سخيفا في حلقة من حلقات انبث بإحدى الجامعات البريطانية هاجم
 فيها الإسلام ، الذى ينتسب إليه أبواه ، بأنه يضيق على كل نشاط
 أدبى وفنى بل يخنقه • ولا أظن أنى بحاجة إلى القول بأن الآيات التى
 وردت في آخر سورة « الشعراء » ، والتى يدمغ فيها القرآن الشعراء
 بأنهم يقولون ما لا يفعلون ، وانهم في كل واد يهيمون ، إنما نزلت
 في حق الشعراء المبطلين الذين يؤازرون الكفر والجهل والاستبداد ،
 ويؤثرن العداوات بين الناس ، ويلغون في أعراض البشر • • • الخ ،
 فإدانة القرآن لهم ليست هجوما على الشعر ولا الأدب • وكيف
 والرسول هو المقاتل إن من بين البيان لسحرا ، وهو الذى استعان بما
 للادب من قوة معنوية هائلة في الحرب الضروس بين جنود الحق
 وأויائس الباطل ؟

نقطة أخيرة هي اننى أعد النقد الجيد جزءا من الأدب ، ولذلك
 فإنى اضيق أشد الضيق بأسلوب عدد من النقاد لرداءته ،
 وأرى أنه ينبغى على النقاد أن يمتفى بأسلوبه ، حتى يجد
 المقارئ فيما يكتبه المتعة الى جانب الفائدة •

الفن القصصى فى الألب العربى

هناك ما يشبهه الاجماع من نقادنا على أن العرب قبل العصر الحديث قد عرفوا القصص ، وإن كان من المستشرقين من ينفى ذلك (١) ، فأى الرايين هو الصحيح ؟

المواقع أن العرب ، كما يقول د . زكى مبارك (٢) ، « كجميع الامم ، لهم قصص وأحاديث وأسماو وخرافات وأساطير يقضون بها أوقات الفراغ ، ويصورون بها عاداتهم وطبايعهم وراثتهم من حيث لا يقصدون » . وهذا حق ، فما خنت فترة فى تاريخ أمة من الحكايات والقصص ، أيا كان لونها ومستواها من الفن ، فضلا عن أن التراث الأدبى للعرب يكذب ما يدعيه بعض المستشرقين فى هذا السبيل .

وعلى ضوء هذا ينبغى أن نقرأ ما يقرره فاروق خورشيد من أن « العلماء مجمعون على أن العرب فى الجاهلية كانت لهم قصص كثيرة ومتعددة ، فقد كانوا مشغوفين بالتاريخ والحكايات التى تدور حول أجدادهم وملوكهم وفرسانهم وشعرائهم ، وكتاب « الأغانى » لأبى الفرج الأصفهانى يكاد يكون ذخيرة كاملة من القصص الذى تناقله الناس عن شعرائهم ومجالسهم وملوكهم . وليس كتاب الاغانى هو المرجع الوحيد فى هذا ، بل إن المكتبة العربية غنية بأمثال « الأمالى » و « الشعر والشعراء » وكتب الطبقات ، بما لا يدع مجالا للشك فى أن الفن القصصى قد تناول الحياة الجاهلية فى كل مظاهرها ، إلا أن

(١) يذكر د . أحمد أمين فى « فجر الاسلام » ، (ط / ٨ / ص ٢٦) عن أوليرى أنه يرى أن العربى ضعيف الخيال ، جامد العواطف ، وأن الناظر فى شعر العرب لا يرى فيه أثرا للشعر القصصى ولا التمثيلى ، ولا يرى الملاحم الطويلة التى تشيد بذكر مفاخر الأمة ، كالبابذة هوميروس وشاهامنة الفردوسى ، والغريب أن هذا الحكم المجحف الذى يطلقه أوليرى إطلاقا بغير أوهى دليل يتابعه فيه بعض كتابنا .

(٢) د . زكى مبارك فى النشر الفنى فى القرن الرابع الهجرى . ط / دار الكتب ح / ١ / ص ١٩٧ .

الدارسين المحدثين رفضوا بكل بساطة أن يعتبروا هذه القصص نثرا جاهليا ، واعتمدوا في هذا على أن كل هذه الكتب إنما دونت في العصر العباسي الذي يبعد بعدا زمنيا كبيرا إلى حد ما عن العصر الجاهلي» (٢) . ثم يمضى فاروق خورشيد ، غيبين أن الذين قاموا بتدوين أخبار الجاهليين في العصر العباسي قد اعتمدوا ، إلى جانب طريق الرواية والحفظ ، على ما خلفته الجاهلية من كتابات ومدونات ، إذ كان التدوين والكتاب معروفين عند العرب في العصر الجاهلي « فقد يكون من المعقول ، كما يقول ، أن ينقل الراوي قصيدة شعر ، أما أحداث تاريخ وحكاية حياة فهذه تحتاج إلى تدوين في نقلها » (٣) .

ويذهب د . أحمد أمين إلى أكثر من هذا حين يرى أنه قد كانت هناك صلة بين الجاهليين وآداب غيرهم من الأمم ، كالأمة اليونانية أو الأمة الفارسية ، تمثلت في أنهم قد أخذوا بعض القصص ، فاحتفظوا به يروونه ، ويتسامرون به على الحال التي نقلوه عليها دون تبديل ، أو صاغوه في قالب يتفق وذوقهم (٤) .

النثر الجاهلي إذن لا يقتصر على الامثال والخطب وما أثر عن كهان الجاهلية من سجع غامض ، وإنما قد عرف القصص أيضا ، فحياة العرب منذ الجاهلية مليئة بالأحداث ، وألوان الصراع المادي المتمثل في الحروب والبحث عن الطعام والتطاحن السياسي على الحكم ، وصراع العقائد ، والعادات والتقاليد وغيرها .

« إن هذه الحياة أخرجت كغيرها من حيوات الشعوب فنا قصصيا معبرا جديرا بمثل هذه الحياة ومثل هذه الحضارة » (٥) . وإذا كان الشعر قد أدى دوره في التعبير عن هذا كله ، فإنه ، كما يقول فاروق خورشيد ، يمثل في واقع الأمر طبقة بعينها من الفنانين والمتذوقين جميعا ، وإن الشعوب إنما تعبر عن نفسها بلغتها ، ولغة الناس هي

(٢) فاروق خورشيد - في الرواية العربية ط / ١ ص / ٢٢ ، ٢٣ .

(٤) المرجع السابق ص / ٢٤ .

(٥) د . أحمد أمين - فجر الإسلام ص / ٦٧ .

(٦) فاروق خورشيد - في الرواية العربية ص / ١٨ .

النثر بسهولة في الأداء وسهولته في التلقى ، وسهولته في التعبير عن حياة الناس الحقيقية (٧) . والنثر الذي يقصده الكاتب هو النثر القصصي ، الذي يختلف عن ذلك اللون المحبر المتكلف الذي جاءتنا به خطب الجاهلية وسجع كهانها (٨) . بل إنه يرى أن « الفن النثري الجاهلي الأول كان هو القصة والرواية ، أما ما عدا هذا من صور كالخطابة وسجع ، فلا تعدوا . تكون استجابة لحاجة مؤقتة من حاجات الحياة ، ودرسها أقرب إلى درس اللغة منه إلى درس الأدب (٩) . وأن هذه القصص التي قصها القرآن لم يكن العرب يهتمون بحوادثها وشخصياتها ، وإن كان القرآن قد حملها دلالات غير التي كانت تحملها من قبل ، بحيث يوجهها أخدمة الدعوة الجديدة وتثبيت مثلها » (١٠) .

هل كان اهتمام القرآن في قصصه منصبا على المضمون دون الشكل ؟ إن المرحوم سيد قطب يرى أن القصة القرآنية قد خُضعت في موضوعها وفي عرضها وإدارة حوادثها لمقتضى الأغراض الدينية ، ولكن خُضعت أيضا للغرض الديني لم يمنع ، في رأيه ، بروز الخصائص الفنية في عرضها ، هذه الخصائص التي يمكن أن تجمل فيما يلي :

١ - تنوع لقرينة العرض :

إذ هنا طبعاً من محتلفه للابتداء في عرض القصة ، فمرة يسبق القصة ملخص ، ثم تعرض التفاصيل بعد ذلك من بدئها إلى

(٧) ارجع السابق ص / ١٣ ، ٩٥ . ويقدم خورشيد مثلاً للقصص الجاهلي قصة « مضغرومي » ، التي يقول عنها إنها « صورة إنسانية نابضة بالحياة » . انظر العالمية ، فانت تراها في روميو وجولييت . وأنت تراها في جون بيبي . اعني أنك ترى الخصائص العامة المشتركة موجودة في كل الآداب العالمية ، ولكنك هناك تخطيء الخصائص العربية التي تتحكم في أسلوب القصة وشخصيات أبطالها ، وطريقة سير الأحداث فيها .

(٨) المرجع السابق ص / ٤٧ ، ٤٩ .

(٩) المرجع السابق ص / ١

(١٠) المرجع السابق ص / ٢

نهايتها ، ومرة يذكر القصة مباشرة بلا مقدمة ولا تلخيص ، ويكون في مفاجأتها الخاصة ما يغنى ، ومرة يجعل القصة تمثيلية ، فيذكر فقط من الألفاظ ما ينبه إلى ابتداء العرض ، ثم يدع القصة تتحدث عن نفسها بواسطة أبطالها .

٢ - وثانية هذه الخصائص هي تنوع طريقة المفاجأة :

غمرة يكتم سر المفاجأة عن البطل والظنارة ، حتى يكشف لهم معا في آن واحد ، ومرة يكشف السر للظنارة ، ويترك أبطال القصة عنه في عمية ، وهؤلاء يتصرفون وهم جاهلون بالسر ، وأوتك يشاهدون تصرفاتهم عالين بما سيقع ، وأغلب ما يكون ذلك في معرض السخرية ، ليشارك الظنارة فيها منذ اللحظة الأولى ، ومرة يكشف بعض أسر للظنارة ، وهو خاف على البطل في موضع ، وخاف عن الظنارة وعن البطل في موضع آخر ، ومرة لا يكون هناك سر ، بل نواجه المفاجأة البطل والظنارة في نفس الوقت .

٣ - وثالثة الخصائص الفنية تلك الفجوات بين المشهد والمشهد، مما يؤديه في المسرح الحديث إنزال الستائر ، وفي السينما انتقال الحلقة ، بحيث يترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة يملؤها الخيال ، ويستمتع بإقامة القنطرة بين المشهد السابق والمشهد اللاحق (١١) .

كذلك تظهر الناحية الفنية في التعبير القرآني ، فيما نحن بصدد، في أنه يتناول القصة بريشة التصوير المبدعة ، فتستحيل القصة حادثا يقع ، ومشهدا يجري ، وكأننا ، لقوة التصوير ، نراها في الحاضر . وهذا التصوير يشمل الحوادث والعواطف والانفعالات ، وكذلك الشخصيات (١٢) .

على أنه ينبغي الالتفات الى أن خضوع القصة الغرض الديني

(١١) سيد قطب - التصوير الفني في القرآن / دار المعارف
ص / ١٤٨ - ١٥٠ .
(١٢) المرجع السابق ص / ١٥٦ .

قد اتخذ أشكالاً مختلفة . هنا - لا أنها تعرض بالقدر الذي يكفي لأداء هذا الغرض ومن الحلقة التي تتساوى معه (١٣) . وأن التوجيهات الأدبية تمزج بسياق القصة قبلها وبعدها وفي ثناياها كذلك (١٤) .

فهذه محاولة عصرية لدراسة فن القصة في القرآن الكريم . وأذى أعلمه أنه لم تسبقها محاولات من جنسها ، وإن كان فاروق خورشيد يرى أن العرب قد ألفوا القوالب الفنية التي استعملها القرآن في القصة ، فألى أى حد يمكننا ان نقبل مثل هذا الكلام ؟ إنه لم يصل إلينا من العصر الجاهلي كتب في نقد الأدب بعامة أو النقد القصصي بخاصة . بل إنه لم يؤثر عن الحضارة الإسلامية ، فيما نعرف ، كتاب يتحدث عن شرائط القصة ومواضعها .

ومن الطبيعي أن يستمر بعد ظهور الاسلام الإنتاج القصصي العربي ، الذي كان بعضه موضوعا ، وبعضه مترجما أو مقتبسا من آداب أجنبية . والملاحظ أن القصص في البداية كان في خدمه أهداف سياسية أو عقديّة ، أى أنه كان قصصا موجها ، أو على الأقل قصصا هادفا إذ يذكرون أن تميما الدارى كان أول من قص في مسجد الرسول الله صلى الله عليه وسلم ، وذلك في آخر ولاية عمر رضى الله عنه ، فكان يجلس وحوله الناس يذكرهم باليوم الآخر ، ويقص عليهم حكايات وأحاديث عن الأمم الأخرى ، وأساطير لا يعتمد فيها على الصدق بقدر ما يعتمد على الترغيب والترهيب (١٥) . كما أنهم يروون أن معاوية قد ولى رجلا على القصص ، فكان إذا سلم من صلاة الصبح جلس ، وحمد الله ومجده ، وصلى على النبي ، ودعا للخليفة ولأهل بيته وحشمه وجنوده ، ودعا على أهل حربه وعلى المشركين كافة . ويبدو أن عليا كرم الله وجهه كان هو السابق إلى

(١٣) المرجع السابق ص / ١٣٩ .

(١٤) المرجع السابق ص / ١٦١ .

(١٥) المرجع السابق ص / ١٣٤ .

هذا الصنيع ، وأن معاوية ، حينما نما إليه ذلك ، قلده ، ثم علا شأن
القصص بعد ذلك ، حتى أصبح عملاً رسمياً يعهد إلى رجال رسميين
يعطون عليه أجراً ، وكان ربما جمع الواحد منهم بينه وبين القضاء
مثلاً .

ومع ذلك فهناك من المفكرين المسلمين من كان ينظر إلى القصص
بغير عين الرضا ، فالغزالي مثلاً في « الإحياء » ينهى باللوم على
التفاصيل والوعاظ ، بعد عملهم من منكرات المساجد لما كانوا يقترنون
من كذب ، وإن كان استثنى الحسن البصري وأمثاله ، لأنه كان
لا يحدث إلا بما صح عنه (١٦) ، وهو ما يعني أن هؤلاء المفكرين
لم يكونوا ينظرون إلى القصة على أنه فن أدبي ، الغرض منه
هو وصف الحياة ، وتعميق نظرنا إليها ، بحيث يكون فهمنا لها
أصح ، وشعورنا بها أقوى ، سواء كانت الحوادث التي تساق قد
وقعت أو لا ، وإنما جعلوا الصدق والكذب هما الفيصل في قبوله أو
رفضه ، أي أن القضية لم تكن قضية فنية ، بل قضية أخلاقية بالمعنى
الضيق للأخلاق . فهل أدى هذا الموقف الراض إلى أن يمتنع
القصاص عن تأليف القصص ؟ والجواب بادع كلاً ، إذ فضلاً عن أن
ذلك مصادمة للفطرة فإنه قد وصل إلينا من تراث العرب قصص
كثيرة

إلا أن الملاحظ هو أن القصص لم يعد ، كما ذكر الحال غسلاً .
مقصوراً على الوعظ الديني أو الدعاية السياسية ، بل أخذ يمتح من
الحياة على اتساعها وعمق قرارها . ومع ذلك فإننا لا نجد في كتب
النقد العربي حديثاً عن القصص إلا عرضاً . فهذا قدامة بن جعفر
في كتابه « نقد النثر » (١٧) يتكلم عن المنثور ، فيقول إنه أربعة
أنواع : خطابة ، وترسل ، وجدل ، وحديث ، غير ذاكراً عن
القصص ، وإن كان قد عاد فذكر أن الحكماء والأدباء لا

(١٦) د . أحمد أمين - فجر الإسلام - ص / ١٥٨

(١٧) قدامة بن جعفر - نقد النثر ط - لجنة التأليف

يضربون الأمثال ، ويبيّنون غاس تصرف الاحوال بالنظائر والأشباه والأشكال ، ويرون هذا النوع من القول أنجح مطلباً وأقرب مذهباً . فما المقصود بالمثل هنا ؟ واضح أنه يقصد به القصص بدليل قوله بعد ذلك مباشرة : « ولذلك قال لله عز وجل : « ولقد ضربنا للناس في هذا القرآن من كل مثل » وقال : « وسكنتم في مساكن الذين ظلموا انفسهم ، وتبين لكم كيف فعلنا بهم ، وضربنا لكم الامثال » . وهو يعقب قائلاً : « وإنما فعلت العلماء ذلك لأن الخبر في نفسه إذا كان ممكناً فهو يدل عليه وعلى صحته ، والمثل مقرون بالحجة . . . » إنى أن يقول : « فذلك جعلت القدماء أكثر آدابها وما دونته من علومها بالأمثال والقصص عن الأمم ونطقت ببعضه على السنة الوحش والطير . وإنما أرادوا بذلك أن يجعلوا الاخبار مقرونة بذكر عواقبها ، والمقدمات مضمومة إلى نتائجها وتصريف القول فيها ، حتى يتبين لسامعه ما آلت إليه أحوال أهلها عند لزومهم الآداب ، أو تضييعهم إياها . ولهذا بعينه قص الله علينا أقاصيص من تقدمنا ممن عصاه ، وأثر هواه ، فخر دينه ودنياه ، ومن اتبع رضاه ، فجعل الخير والحسنى عقباه ، وصير الجنة مثواه ومأواه . وقال في مثل ذلك : « ولقد وصلنا لهم القول لعلهم يتذكرون » (١٨) .

ولقد تعددت أن أطيل النقل حتى أبين رأى أحد النقاد العرب القدامى ، فهو في تقسيمه للنثر قد أغفل ذكر القصص إغفالا ، وحين تحدث بعد ذلك عن الأمثال والأقاصيص إنما انصب اهتمامه على الغرض من تأليفها ، وواضح أنه غرض اخلاقي ، إذ المقصود بتأليفها استخلاص العظة وعرضها على الناس حتى يفوزوا برضوان الله وينجوا من سخطه .

ولم يكن قدامة بدعا بين النقاد العرب انقدامى في هذا الموقف ، فهذا أبو ملال العسكرى في « الصناعتين » يذكر موضوع الكتاب ، فيقول : « اعلم . . . ان أحق العلوم بالتعلم وأولاها بالتحفظ ، بعد

(١٨) المرجع السابق ص / ٦٦ - ٦٧ .

المعرفة بالله جل ثناؤه . علم البلاغة ومعرفة الفصاحة الذي به
يعرة ، إعجاز كتاب الله تعالى . . . وهو أيضا إذا أراد أن يضع
قصيدة أو ينشئ رسالة ، وقد فاتته هذا العلم . مزج الصفو بالكدر ،
وحاطب الخمر بالعرر . وإذا أراد أيضا تصنيف كلام منثور ، أو تأليف
سعر منظوم ، وتخطى هذا العلم ساء اختياره له « (١٩) . فهذا النص
يرينا كيف انحصر النقد عند أبي هلال العسكري في اللفظ والجملة
لم يجاوزهما إلى العمل الادبي كنه ، قصيدة أو رسالة أو قصة .
وقد التفت أحمد حسن الزيات إلى هذا القصور في النقد العربي ،
فقال : « إن النقد البياني عند العرب قد انحصر في جزء واحد من
النقد بمعناه العام عند الإفرنج ، وضاعت علوم البلاغة عندهم هذا
الضيق الفاحش ، فلم تعالج غير أبيات وفقر من الكلام المنظوم والنثر
المسجوع ، وأغفلت القصيدة باعتبارها وحدة لا تتفرق ، والكتاب
باعتباره كلا لا يتجزأ ، ولم تحفل ما ألف بالنثر المرسل من الكتب
والقصص » (٢٠) .

فما السبب الذي جعل النقاد العرب يغفلون أمر القصص الى
هذا الحد ؟ ربما كان السبب هو أن الذوق العربي المثقف كان يميل
الى الإيجاز وينفر من إطالة الكلام وتفصيل القول ، وهو ما بجافى
فن القصص ، الذي يتطلب بسط القول في الحوادث ، وإدارة الحوار ،
ورسم الشخصيات ، وما إلى ذلك . وقد ذكر قدامة (٢١) أن « الإيجاز
ينبغي أن يستعمل في مخاطبة الخاصة وذوى الأفهام الناقبة الذين

(١٩) أبو هلال العسكري ط / ١ (١٢٢٠ هـ) ص / ٢ - ٣ .

(٢٠) أحمد حسن الزيات - فى أصول الأدب ط / ٣ ص / ٥٩ .
إلا أنه لابد من التنبيه هنا على أن قدامة فى « نقد النثر » قد تحدث عن
الخطبة وأوصافها وشرائطها وعيوبها . كذلك اهتم بعض النقاد الآخرين
بالكتابة الديوانية مثلا ، وألفوا فيها الرسائل التى تشرح لكتاب الدواوين
كيف يتقنون عملهم ، ويبرزون فيه .

(٢١) قدامة بن جعفر - نقد النثر ص / ٩٧ . ولا يظن ظان ان هذا
راى عارض عند قدامة ، فإننا نجده يعود فى موضع آخر ليكرر قائلا :
« وانما تحسن الإطالة وبسط الكلام ، كما قلنا ، فى تفسير الجمل وتكرير
الوعظ وافهام العامة » ص / ١٠٣ .

يجتزئون ببسیر القول عن كثيره ، ومجمله عن تفسيره ، وفي المواظ والسبن والوصايا التي يراد حفظها ونقلها . . . ولذلك لا نرى في الحديث عن الرسول عليه الصلاة والسلام والأئمة شيئا يطول وإنما يأتي على غاية الاقتصار والاختصار ، وفي الجوامع التي تعرض على الرؤساء ، فيقفون على معانيها ، ولا يشغلون بالإكثار فيها ، وأما الإطالة ففي مخاطبة العوام ، ومن ليس من ذوى الأفهام ، ومن لا يكتفى من القول ببسیره ، ولا يتفتق ذهنه إلا بتكريره وإيضاح نفسه . . . ولهذا استعمل الله عز وجل في مواضع من كتابه تكرير القصص وتصريف القول ، ليفهم من بعد فهمه ، ويعلم من قصر علمه ، واستعمل في موضع آخر الإيجاز والاختصار لذوى العقول والأبصار . . . »

هل يمكننا إذن أن نقول إن النقاد العرب القدماء قد عزفوا عن النظر في القصص ، باعتباره فنا عاما يقوم على الإطناب والتفصيل ، اللذين لا يليقان بالذصة ؟ إننا لا نستطيع أن نخرج من كلام قدامة يغير هذا المعنى ، فالقصص ليس فنا ممتعا في حد ذاته ، وإنما هو عبارة عن وسيلة إلى تبيان مغزى أخلاقي . هو عظة ، ولكنها ممطوطة مطولة لكي يفهمها العامة . إلا أن هذا إن أفادنا في فهم موقف النقاد العرب القدامى من القصص فإنه لا يفيدنا في فهم موقف الأدباء الذين كانوا يؤلفون . إن كتاب « قصص العرب » لمحمد أحمد جاد الموائ وآخرين يضم مئات القصص التي تتناول حياة أجدادنا من كل نواحيها ، من قصص تتناول ما يقع بين العامة والملوك والقواد والرؤساء والقضاة ، وقصص تنقل ما كانوا يتفكحون به من أسمار ومطايبات ، وقصص تشرح ما أثر عنهم من سجايا وأخلاق ، وقصص تصور ما كان لهم من عادات وتقاليد ، وما انتهجوه في مواسمهم ، وأعيادهم ، وأفراحهم ، وأعراسهم ، وقصص تمثل حال المرأة العربية وما تجرى عليه في تربية أطفالها ومعاشرة زوجها . إلا أنه ربما لم يكن أصحاب الكتب التي اختيرت منها هذه القصص على بينة من أنهم ، وهم يكتبون قصصهم ، إنما يمارسون فنا مستقلا بذاته ،

بل كانوا ينظرون إليه على أنه تاريخ أو ترجمة لشخص ما . وقد يعضد هذا الافتراض أن النقاد لم ينظروا إلى هذا اللون من الكتابة على أنه فن مستقل ، ومن ثم لم يصلنا عنهم ، كما رأينا ، نقد لهذا الفن ، ولا محاولة للبحث عن أصوله وقواعده . ثم إننا ينبغي ألا يفوتنا أن هذه القصص قد وردت إما في كتاب من كتب التاريخ والتراجم ، وإما في كتاب من تلك الكتب الجامعة التي لم تكن تتقيد بموضوع بذاته ، « كالأغاني » مثلا ، حيث نجد القصيدة الشعرية إلى جانب الخبر التاريخي ، إلى جانب الترجمة لشاعر من الشعراء إلخ .

إلا ان هناك ، إلى جانب هذه القصص المستخلصة من كتب التاريخ أو كتب الادب ، قصصا أخرى ألفت مستقلة ، وبلغة بسيطة جزلة ، كرسالة التوابع والزوابع ، وكرسالة الغفران ، وكالمقامات . ربما قيل إن « رسالة التوابع والزوابع » و « رسالة الغفران » إنما قصد بهما أن تعالجا أفكارا غلسفية وغنية نقدية ، وإن المقامات إنما قد ألفت بقصد أن تضع تحت أعين الناشئة مجامع من أساليب اللغة العربية المنمقة ، كي يقتدروا على الصياغة الأدبية الجيدة . وهذا كله صحيح ، ولكن إلى حد ما ، إذ لا يمكننا ان ننكر أن الأسلوب الذي اصطنعه هؤلاء الكتاب وسيلة الى غاياتهم هذه إنما هو الأسلوب القصصي . كذلك فهناك كتب كان أصحابها ، وهم يضعونها ، على وعى بأنهم يؤلفون قصصا ، ويظهر هذا بوضوح من أسمائها ، مثل « قصص الأنبياء » للكسائي . وفضلا عن القصص المكتوب بلغة فصيحة جزلة والمعروف اسم مؤلفه ، ثمة قصص آخر شعبي مكتوب بأسلوب سهل تمتزج فيه الفصحى والعامية أحيانا ، ولا يعرف له مؤلف معين ، وذلك مثل « ألف ليلة وليلة » و « سيرة عنترة » .

فكيف لم يلتفت النقاد ، بعد ذلك كله ، لهذا اللون الأدبي الذي ما خلت منه آداب أية أمة من الأمم ، وإن اختلفت أشكاله عند أمة عنها عند غيرها ؟ والغريب أن القرآن الكريم ، الذي كان سببا في ظهور علوم عربية كثيرة ، والذي كان له أثره القوي في النقد العربي ،

وفى توجيهه مساره ، لم يحظ القصص الذى ورد فيه ، من النقاد العرب القدامى ، بدراسة فنية نقدية • والذى يرجع الى كتاب « أثر القرآن فى تطور النقد العربى » ، للدكتور محمد زغلول سلام ، يجد أن كل ما تأثر به النقد العربى القديم من القرآن إنما اقتصر على ميدان اللغة والبيان ، وبحوث الاعجاز ، ونقد الشعر •

وقد لاحظ توفيق الحكيم أيضا شيئا قريبا من هذا فى كتابه « زهرة العمر » ، إذ يقول : « لقد أتى القرآن بجديد فى فن الكتابة ، لا اللغة وحدها ، بل القصص • لقد استخدم الفن القصصى فى التعبير عن المرامى الدينية السامية ، ولكن المدهش أن الأدب العربى لم ير فى القرآن إلا نموذجا لغويا ، ولم ير فيه النموذج الفنى ، فلم يخطر له استلهام قصصه ، أو الاسترشاد بها ، أو استغلالها استغلالا فنيا مستفيضا » (٣٢) • ولكن كيف كان يمكن أن يستفيد الأدباء العرب من القرآن فى هذا الجانب ، والنقاد أنفسهم لم يلتفتوا إليه ؟ ومع ذلك فهناك قصص عربى قديم متأثر بقصص القرآن « قصص الانبياء » للكسائى ، ولكن هل استطاع الكسائى مثلا أن يعرف القواعد الفنية التى تقوم على أساسها القصة القرآنية ، كما فعل صاحب « التصوير الفنى فى القرآن » فى محاولته الرائدة ؟ إن الملاحظ هو أن تأثره بالقصص القرآنى قد وقف عند حدود الموضوع ، ولم يجاوزه إلى الشكل الفنى •

مما سبق يتبين أمر غريب ، وهو أنه فى الوقت الذى أهمل فيه النقاد العرب القدامى أمر القصص كان الإنتاج القصصى مستمرا على المستويين الخاص والعامى ، ومتناولا جوانب الحياة العربية كلها ، مصورا وقائعا ، ومتتبعا دقائقها أو سابحا فى أجواء الخيال ، محاولا الترفيه عن أناس يعيشون فى واقع فقير مرير ، أى أن القصة العربية قد وجدت ، ووجدت على نطاق واسع ، وبأشكال متنوعة •

(٢٢) توفيق الحكيم - زهرة العمر • / المطبعة النموذجية
ص / ١٨٦ •

ولكن بعض الزارين على الأدب العربي ، بعد أن رأوا أنه لا يمكنهم إنكار وجود القصة العربية : عادوا فأخذوا عليها أنها لا تسير على قواعد القصة الحديثة كما عرفناها عن الغرب .

فالدكتورة نعمات فؤاد ، بعد أن تورد قواعد القصة الحديثة . تعقب قائلة : « وعلى ضوء هذا التعريف للقصة نستطيع ان نقول إن الأدب المصرى الحديث لم يعرفها بمدلولها الحديث قبل القرن العشرين » وهى قبل ذلك بقليل تنقل رأى جب . الذى يقول : « إن القصة العربية ما زالت فى دورها الأول التجريبي ، فهى لا تزال ناقصة فى باب النقد الاجتماعى ، وفى متابعة التطور فى معالم الشخصية » (٢٣) . لكن أحدا لم يدع أن القصة العربية القديمة تتوافر فيها دائما كل قواعد القصة الحديثة ، وإلا فإن كل هذه السنين الطويلة التى تعد بالمئات تكون قد مرت بلا جدوى ، وعلى هذا ، فالطبيعى هو أن يكون بين القصتين اختلاف فى كثير من الأحيان ، وإن كان لا بد من الاستدراك بأن بعض القصص العربية تتوافر فيها كل مواصفات القصة الحديثة أو معظمها ، فهى « المقامة المضيرية » لبديع الزمان الهمذاني مثلا قد أعجب بها نقادنا المحدثون كالدكتور زكى مبارك والدكتور شكرى عياد ، والدكتور على الراعى ، فالأول يقول إن « فى مقامات بديع الزمان نماذج من القصة القصيرة ، ففيها العقدة وتحليل الشخصيات . والمقامة المضيرية تمثل هذا الفن . . . وكذلك المقامة البغدادية ، وهاتان المقامتان هما أبرع ما قص بديع الزمان » (٢٤) . أما د . عياد فيؤكد أن الهمذاني فى مقامته المضيرية قد بلغ مستوى رفيعا يصلح أن يقارن بما بلغه كتاب القصة العالمية فى العصر الحديث . ويمضى قائلاً إن « الحادثة هنا يسيرة حقا ، فهى لا تعدو أن تكون دعوة الى طعام ، وبعد أن يبلىغ الضيف دار المضيف ، ويبقى معه لحظات يرى أن فقد المضيرة التى دعى إليها أهون من

(٢٣) د . نعمات أحمد فؤاد - أدب المازنى ط / ١٩٦١ ص / ١٨٦ .

١٨٩ .

(٢٤) د . زكى مبارك - النثر الفنى ح / ١ ص / ٢٠٦ .

الصبر على كلام مضيئه ، فيلوذ بذلك ، ودأب الداء بقتعه .
والصبيان يجرون وراءه ، يسمي أحدهم بحجر ، فبشج رأس رجب
ويقضى في الحبس عامين . ولكن الحادثة أو العقدة في هذه لمهمة
على أهون ما فيها : وإنما تتركز قيمتها الفنية على تصويرها الرائع
لمضيف التاجر محدث النعمة . وطريقة التصوير تذكرنا بطريقة
لجاحظ في اعتمادها على الحوار أو على حديث التاجر محدث النعمة
من اردت الدقة ، فإنه يكاد ينفرد وحده بالكلام « (٢٥) . وهذا
صحيح ، فالقارئ يستطيع ان يلمس صفات هذا التاجر لمسا من
خلال ثرثرته التي تركب ضيفه بألف عفرية ، وذلك من دون أن
يتدخل الهمذاني لتوضيحها بسرد أو وصف . كذلك فمن هذه الردود
انقلية الخاطفة التي كان يجيب بها الضيف على مضيئه تتكشف لنا
شاعره ، ونلمح بوضوح شديد تطوره النفسى ، ونتابع انفعالاته
وهى تتضخم وتتصاعد ، حتى تنفجر في شكل اندفاع مفاجئة من
بيت المضيف الثرثار ، الذى لا يكف عن استعراضه السماح لثروته
وبيته ، هذا الاستعراض الذى يظهر لنا كم هو دنىء محتال ، وإن
أراد هو أن يقنعنا ببراعته ومهارته فى البيع والشراء وحسن ذوقه .
ونيس هذا كل ما فى المقامة ، ففيها أيضا هذا التناقض الذى يبرز
ملامح الشخصيات المتباينة ، ويدفع العقدة نحو التشابك ، إذا هنا
ضيف جائع يدعوه أحد التجار إلى بيته ليقدّم له مضيئة ، فيعترض في بادئ
الامر ، غير أنه تحت ضغط إلحاح التاجر عليه ، وملازمته له ، التى
يصفها بأنها « كملازمة الغريم ، والكلب لأصحاب الرقيم » يجيبه
أنى دعوته . أفلم يكن من المفروض حينئذ ، وقد ألح التاجر عليه ،
ولم يقبل منه اعتذاره ، أن يسرع به الى البيت ، وألا يصدع له
رأسه بثرثرته الاستعراضية السمجة ، وأن يعجل بتقديم الطعام له
حتى لو كان الدافع له إلى ذلك هو إظهار كرمه وإرضاء نزعته
الاستعراضية ؟ ومع ذلك فلم يفعل ، بل كلما ازداد الضيف إحساسا

(٢٥) د . شكرى عياد - القصة فى مصر / معهد الدراسات العربية

ص / ١٩ ، ٢٠ .

بالجوع ، وظن بعدما يقطع مضيئه مرحلة من الثثرة ، أن أو ان تقديم المضيرة قد حضر ، فتح التاجر موضوعا جديدا يشبع به هوايته الثقيلة اندم ، فأخذ يتحدث عن الطاقة وما أنفقه عليها ، وما تكبد فيها ، وصنعتها ، وشكلها ، وحذق النجار في تعريجها ، أو عن الطست ، والعام الذى اشتراه فيه ، والدست الذى لا يصلح !لطست إلا معه ، والبيت الذى لا يصلح الدست الا فيه ، والضيف الذى لا يجمل البيت إلا معه ، وهكذا حتى ينفد صبر الضيف ، ويمتلىء غيظا ومرارة ، فيحاول أن يهرب ، فيقوم متعللا بحاجة يقضيها . وهنا يصل التناقض ذروته ، وتبلغ الأزمة غايتها ، إذ يمضى التاجر فاقدًا كل ذوق وحياء ، لأن نزعتة الاستعراضية قد أفقدته كل تمييز ، فيقول :

« يا مولاي (لنلاحظ هذا النداء وما فيه من احترام وتوقير زائفين) تريد كنيفا يزرى بربيعى الامير ، وخريفى الوزير ، قد جصص أعلاه ، وصهرج أسفله ، ووسطح سقفه ، وفرش بالمرمر أرضه ، يزل عن حائطه الذر فلا يقلق ، ويمشى على أرضه الذباب فينزلق ، عليه باب غير أنه من خليطى ساج وعاج ، مزدوجين أحسن ازدواج ، يتمنى الضيف ان يأكل فيه ؟

فيرد عليه الضيف قائلا :

كل أنت من هذا الجراب . لم يكن الكنيف فى الحساب « ويمضى الضيف ، فيقول : « وخرجت نحو الباب ، وأسرعت فى الذهاب ، وجعلت أعدو وهو يتبعنى ويصيح : يا أبا الفتح ، المضيرة يا أبا الفتح . وظن الصبيان المضيرة لقبًا ، فصاحوا صياحه ، ورميت أحدهم بحجر ، من فرط الضجر ، فلقى رجل الحجر بعمادته ، فغاص فى هامته ، فأخذ من النعال بما قدم وحدث ، ومن الصفع بما طاب وخبث ، وحشرت الى الحبس فأقمت عامين فى ذلك النحس » .

ليس ذلك فقط ، وإنما هناك هذه الفكاهة البارعة التى تتناول النفوس المعوجة . فترسم فى دقة شذوذها والتواءها ومخادعتها لنفسها ، أما السجع فأظنه كسبا غنيا هنا ، فإنه برنينه ، مع ما فى

العبارة من توازن بين الجمل ، يقوم بما يقوم به مكبر الصوت من تضخيم الصوت ، وتوضيح النبذة ، وإبراز العيب وتجسيمة . ومع ذلك فإن السجع في المقامة ليس هو كل شيء كما يظن د . شوقي ضيف (٢٦) ، إذ يقول إن « فن المقامة من أهم فنون الأدب العربي ، وخاصة من حيث الغاية التي ارتبطت به ، وهي غاية التعليم ، وتلقين الناشئة صيغ التعبير ، وهي صيغ حليت بالسوان البديع ، وزينت بزخارف السجع ، وعنى أشد العناية بنسبها ومعادلاتها اللفظية ، وأبعادها ومقابلاتها الصوتية » . ويقول أيضا (٢٧) : « فالقصد الأول في مقامة البديع إنما هو الإتيان بمجاميع من الألفاظ والأساليب التي تخب السامعين . . . ومن أجل ذلك اختار صيغة السجع لمقاماته ، ولا يترك السجع الا نادرا » مما يمكن أن يفهم على أنه لو كان بديع الزمان قد أخلى مقاماته من السجع وغيره من المحسنات اللفظية لما كان لها في نفوسنا تأثير ، مع أن هذا غير صحيح ، بل الصحيح هو ما يؤكد الدكتور زكي مبارك (٢٨) من أن « مقامات بديع الزمان تحفة من تحف النثر الفني في القرن الرابع . وقد أردنا أن نطيل بها الطواف ليعترف إليها القارىء ، فقد كان مفهوما عند كثير من الناس أنها ألعيب لفظية ، ليس فيها من المعاني ما يستحق الدرس . ولكننا بعد مواجهتها مرة ومرة رأينا فيها من أمارات العقل والذكاء وخفة الروح ما يوجب الاعجاب » . وهو يذكر أن بعضهم قد ادعى « أن نثر بديع الزمان لا يقرأ إذا ترجم إلى لغة أجنبية » ، وأنه هو نفسه قد ترجم نماذج من مقاماته ورسائله إلى الفرنسية ، فكانت تحفة في عين من قرأها من الفرنسيين (٢٩) .

(٢٦) شوقي ضيف - المقامة دار المعارف ص / ٥٠ .

(٢٧) المرجع السابق ص / ٢٣ .

(٢٨) د . زكي مبارك - النثر الفني ح / ١ ص / ٢٢٦ .

(٢٩) المرجع السابق ح / ١ ص / ٢٠٥ . وانظر أيضا رأي د . شكرى

عياد (القصة القصيرة في مصر ص / ١٩) و د . على الراعى فى مقال

له عن المقامة المضيربية (هلال أغسطس / ١٩٧٠ ص / ٣٦) ، فهما يخطئان

الادعاء القائل بأن المقامات ليس فيها إلا المحسنات اللفظية والمهارة اللغوية،

ويؤكد ان بعضها تتحقق له مواصفات القصة القصيرة الحديثة .

لقد سبق القول إن بعض القصص العربية تتوافر فيها كل شرائط القصة الحديثة أو معظمها ، أما الباقي فهو إن لم يدخل في فن القصة بمفهومها الحديث فليس ثمة مسوغ لإخراجه من فن القصة عموما ، فالقوالب الفنية تتطور من عصر إلى عصر . ولا شك أن شكل القصيدة العربية الآن ومدارسها قد تغيرت عن أشكالها ومدارسها السابقة ، فهل يزعم أحد ، بناء على هذا ، أن القصائد العربية القديمة لا تدخل في الفن الشعري ؟

إن الجلوب هو أن يتوفر النقد على قصصنا القديم ، ويحاولوا استخلاص ما يقوم عليه من مواصفات فنية ، فلا أظن القصص العربي القديم ، وهو يؤلف قصصه ، كان يؤلف على غير مثال ، بل الطبيعي أنه كان ملما بالتراث القصصي إمام تذوق وهضم ، بحيث يظهر أثر ذلك في إنتاجه ، حتى لو لم يقصد إلى ذلك قصدا ، أو يكن على وعى به . ولقد حاول الدكتور محمود ذهني وفاروق خورشيد هذا الأمر بالنسبة لسيرة عنتره ، فتوصلا إلى أن السيرة الشعبية ليست واحدا من الاقسام الثلاثة التي قسم الأدب العالمي المعاصر العمل الروائي إليها ، وهي : الرواية التاريخية ، والرواية الخرافية ، والرواية الواقعية . وفي رأيهما أننا « إذا طبقنا قواعد هذه الأنواع من الأعمال الروائية على سيرنا الشعبية نستطيع ان نلاحظ مبدئيا أنه إذا كانت سيرة كسيرة الظاهر بيبرس تجمع بين النوعين الثاني والثالث من هذه الروايات ، وسيرة كسيرة سيف بن ذي يزن تعيش في إطار النوع الثاني وحده ، فإن سيرة كسيرة عنتره بن شداد تجمع بين النوعين الأول والثاني . . . (٣٠) فهي تاريخية لأنها تتحدث عن شخصيات بعد العهد بينهم وبين تاريخ كتابة السيرة ، وتستمد أحداثها ، كما هو واضح ، من كتب التاريخ ، وهي خيالية لأنها لا تخدم منطق التاريخ ولا منطق الاحداث . ونحن نستطيع أن نلمح هذا واضحا في سيرة عنتره عند مشهد تعليق القصيدة على الكعبة ، اذ جمع المؤلف بين

(٣٠) د . محمود ذهني ، د . فاروق خورشيد - في كتابة السيرة الشعبية ط / ٦١ ص / ٤ .

شعراء العلاقات جميعاً دون ما اعتبار للفروق الزمانية والمكانية . . . هذا إلى جوار المظاهر الخارقة ، مثل قدرة عنتره الغريبة ، وبراعة شيبوب المذهلة ، وسرعته الفائقة ، مما لا يستقيم مع منطق الطبيعة البشرية . . . إلا أن السيرة تسير مع الرواية التاريخية في تسلسل الأحداث ، ونماء الشخصيات ، واستقلال كل شخصية عن الأخرى وارتباط هذه الشخصيات والأحداث جميعاً بمضمون واحد يحقق هدفاً بذاته عند الكاتب ، كما يتفق معه في محاولة تحليل الأحداث ، وإظهار قوى الشر في قطاعات متعاقبة نامية تصل إلى القمة قبل أن يضع المؤلف حلها بين يدي القارئ » .

ولما كانت السير أسبق في الظهور من الرواية ، فإنهما يعتبران أنسيرة أصلاً للرواية في شتى صورها وشتى أنواعها ، وبذلك تصبح سيرة عنتره مثلاً رواية من نوع السيرة يغلب عليها الطابع التاريخي (٣١) .

وقد حاول الكاتبان أن يستنبطا معالم السيرة الشعبية ، وهذه المعالم هي ، في رأيهم ، قواعد عامة قابلة للتغيير مع الدراسة ، وهي :

١ - أن كاتب السيرة إما فرد وإما مجموعة أفراد يكونون معاً ما يشبه اللجنة ، ويطبعون عملهم بطابع واحد مميز .
٢ - أن السير لا تكتب للحكاية والتسلية ، وإنما للتعبير عن أهداف معينة .

٣ - أن هناك قواعد فنية مدروسة ، تتمثل في ربط البطل بالناس ، إما للقضية التي يمثلها ، وإما لايضاح الرمز الذي يعنيه ، وتتمثل في دقة رسم الشخصيات الجانبية ، ثم تتمثل في الحركة الدائمة وإطار المغامرات التي تعتمد على السمات الخلقية والجسدية ، كما تتمثل أيضاً في الربط بين أجزاء الرواية بحيث يخدم كل جزء العمل ككل .

(٣١) المرجع السابق ص / ٥٤ - ٥٦ .

٤ - أن بطل السيرة صاحب رسالة هي دائما رسالة الحق ، وأنه يصارع دائما الشر ، وأنه ينتصر دائما على هذا الشر في كل صورته .

٥ - وبطل السيرة ليس غريبا عن البيئة العربية ، فلا بد أن يتصل من حيث نسبه بآدم او بنوح على الأقل ، وحتى في الحالات التي يكون فيها غير عربى ، كسيرة الظاهر ، فلا بد من وجود شخصيات تنوب عنه في العروبة ، وتلعب دورا لا يقل عن دوره كـ معروف بن حجر في سيرة الظاهر .

٦ - قيام السير الشعبية على أساس خلقى ، بمعنى أنها تعكس صورة مشرقة للخلق العربى الإسلامى .

٧ - المرأة لها احترامها ، ولها قيمتها ، ولا يمكن أن تبدو في صورة مبتذلة إلا ولقيت جزاءها كأم سيف في سيرة سيف بن ذى يزن .

٨ - تعكس السير قطاعات من مجتمعنا العربى يمكن بدراستها معرفة الصور الحقيقية لتكوين المجتمع ، وحقيقة الصراعات الدائرة حوله .

٩ - السير الشعبية أعمال نثرية إلا ما ندر ، كسيرة الأهلالية .

١٠ - مواكبة السير الشعبية للمفاهيم الإسلامية الدينية .

١١ - لغة السير الشعبية النثرية لغة سهلة مسجوعة تكاد تقرب من لغة التخاطب عند أهل المدينة التي يمتزج فيها الأصل العربى بروافد شعبية من مختلف الشعوب المسلمة مع عاميات محليه ، تكونت بحكم المزج والاختلاط والتزاوج اللغوى . والسجع في السيرة يقصد كوسيلة مساعدة للحفظ .

١٢ - استعمال الشعر في السير الشعبية يأتى للاستدلال أو الاستشهاد ، وكذلك يأتى كأداة صراع داخل المعركة ، إذ

يخوض الأبطال معارك كلامية قبل معارك السيف أداؤها
الشعر . واستعمال الشعر في حوار الأبطال أمر شائع في
السير الشعبية ، ويأتى الشعر كذلك على لسان الأبطال لرسم
موقفهم من الأحداث أى أن المؤلف يستعمله للتعبير عن
الانفعالات النفسية في المواقف التى يكون الشعر فيها أصدق
دلالة وأبعد اثرا . ولو نزع من معظم السير كل ما بها من
شعر لما غير هذا من مكانتها القصصية فى شئ (٢١) .

ويمكننا بدورنا أن نحاول استنباط بعض سمات القصص العربى
التقشير ، وإن كانت المسألة مع ذلك تحتاج الى دراسة أعمق وأكثر .
١ - فالزمن الذى تقع فيه الأحداث غير مقيد بأربع وعشرين ساعة ،
وكذلك فإن هذه الأحداث تنتقل بين أماكن لا يمكن التنقل بينها
فى خلال هذه المدة .

٢ - أما مغزى القصة فقد يتركه المؤلف للقارىء يستنبطه بنفسه ،
وربما لم يكتف بذلك ، ونص عليه فى نهايتها . وقد تكون القصة
عبارة عن نادرة طريفة ، او تصريف من تصاريف القدر
العجيبة ، او معلومة أدبية .

٣ - والملاحظ أن أبطال القصص هم عادة من المشاهير ، خليفة أو
واليا أو شاعرا أو قائدا أو سيدا فى قومه ، وقد يكونون من
غيرهم ، ولكن لا بد من وجود بعض المشهورين معهم
كشخصيات ثانوية .

٤ - ونهاية القصة ، عادة ، سعيدة ، وإن كانت تأتى أحيانا غير ذلك .

٥ - والصراع فى القصة بسيط فى الغالب ، فلا يدخله التعقيد إلا
قليلا .

٦ - وكثيرا ما يعتمد الكاتب فى حل الإشكالات التى تحدث على
الصدفة وتدخل العناية الالهية .

٧ - أما من ناحية الطول ، فقد تكون جد قصيرة بحيث لا تريد على أسطر عشرة ، وقد تطول حتى تبلغ خمس صفحات .

٨ - ولغة القصة سهلة ، وربما دخلها السجع ونكن الغالب عليها هو الترسل . وقد يختلط الشعر فيها بالنثر سردا أو حوارا ، وذلك في حالات الانفعال العنيف .

٩ - والوصف فيها بالغ الدقة ، مملوء حيوية ، وغالبا ما يكون موجزا . وهو دائما متلاحم مع بقية عناصر القصة تلاحما عضويا .

إلا انه يلاحظ ان كثيرا من هذا القصص إنما ورد كخبر تاريخي ، فهل نخرجه لهذا السبب من الفن القصصي ؟ الواقع أن لا ، فإن هذه الأخبار قد دخلها الفن بحيث لم تعد أخبارا مجردة ، فالخبر قد يروى في موضعين أو أكثر ، فنجد بين الروايتين اختلافا . كذلك فإن المؤكد أن هذه الأخبار لم تدون وقت وقوعها ، بل ظلت زمنا تروى شفاهها ، وليس من المعقول أن تحتفظ بها الذاكرة حتى وقت كتابتها كما وقعت بلا زيادة ولا نقص . كما أن من الواضح أن الذي قام بتسجيل هذه الاخبار كان مهتما بأن يوغر لخبره عوامل التأثير .

ونحب الآن أن نقدم أمثلة لبعض عناصر القصص العربي القديم مصداقا لما سبق قوله . وهذا مثال على حيوية السرد وإيجازه ، وهو مأخوذ من « العقدة الفريد للملك السعيد » (٣٢) : « فكتب عمر بن الخطاب الى عمرو بن العاص : إذا أتاك كتابي هذا فاشهد الموسم أنت وولدك فلان . وقال للمصرى : أقم حتى يأتيك . فقدم عمرو مشهد الحج ، فلما قضى عمر الحج وهو قاعد مع الناس ، وعمرو بن العاص وابنه الى جانبه ، قام المصرى ، فرمى إليه عمر بالدرة . . . الخ » فالسرد ، كما هو واضح ، شديد الإيجاز ، وهو مع ذلك ممتلىء حيوية بما يشيع فيه من حركة وإيحاء بما بين عمر والمصرى من تواطؤ ،

(٣٢) محمد احمد جاد المولى وغيره - قصص العرب / عيسى الحلبي ط / ٣ / ١٩٥٦ / ٢ / ص ٣ / ٨ (تحت عنوان : متى تعبدتم الناس ؟)

إذ ما إن قعد عمرو بن العاص وابنه الى جانب عمر حتى « قام
المصرى ، فرمى اليه عمر بالدرّة » .

أما المثال التالى فهو لدقة الوصف وقدرته على تجسيد المناظر
أمام عين القارىء ، وقد اختير من « الخزانة » و « الاغانى »
و « العقد » (٢٤) : « فلما رفع الطعام جىء بطساس الفضة وأباريق
الذهب وأوماً إلى خادم بين يديه ، فمر مسرعا ، فسمعت حسا ،
فالتفت ، فإذا خدم معهن الكراسى مرصعة بالجواهر ، فوضعت عشرة
عن يمينه ، وعشرة عن يساره ، ثم سمعت حسا ، فإذا عشر جوار
قد أقبلن مطمومات الشعر ، متكسرات فى الحلوى ، عليهن ثياب
الديباج ، فلم أر وجوها قط أحسن منهن ، فأقعدهن على الكراسى عن
يمينه ، ثم سمعت حسا ، فإذا عشر جوار أخرى ، فأجلسهن على
الكراسى عن يساره ، ثم سمعت حسا ، فإذا جارية كأنها الشمس
حسنا ، وعلى رأسها تاج ، وعلى ذلك التاج طائر لم أر احسن منه ،
وفى يدها اليمنى جامة فيها مسك وعنبر ، وفى يدها اليسرى جامة فيها
ماء ورد ، فأومأت إلى الطائر ، فوقع فى جامة ماء الورد ، فاضطرب
فيه ، ثم أومأت اليه فطار ، حتى نزل على صليب فى تاج جبلة ،
فلم يزل يرغرف حتى نفخ مائى ريشه عليه ، وضحك جبلة من شدة
السرور حتى بدت أنيابه . . . الخ » . فالوصف هنا لم يترك صوتا
ولا حركة ولا وصفا ولا رائحة إلا التقطها ، غير مغفل الفروق التى
بين حركة وحركة ، أو وضع ووضع ، فالحركة قد تكون التفتاتا ، وقد
تكون اضطرابا ، وقد تكون رفرفة ، وقد تكون نفضا ، والوضع قد
يكون قعودا ، وقد يكون طما للشعر ، وهلم جرا .

وهذا مثال للحوار الذى تكمن براعته فى أنه يدل على شخصية
صاحبه ويجلو لنا نفسيته (٢٥) : « قدم على الحجاج ابن عم له من

(٢٤) الرجوع السابق ح / ٣ ص / ١٩ (تحت عنوان : تنصرت
الإشراف من عار لطمعة) .

(٢٥) الرجوع السابق ح / ١ ص / ٢٦٤ (والنص مأخوذ من
المسعودى) .

البادية ، فنظر إليه يولى الناس ، فقال له : أيها الامير ، لم لا توليني بعض هذا الحضر ؟ فقال الحجاج : هؤلاء يكتبون ويحسبون ، وأنت لا تحسب ولا تكتب ! فغضب الاعرابي ، وقال : بلى ، إنى لأحسب منهم حسبا ، وأكتب منهم كتبا . فقال الحجاج : فإن كان كما تزعم فاقسم ثلاثة دراهم بين أربع انفس . فما زال يقول ثلاثة دراهم بين أربعة ، ثلاثة دراهم بين أربعة . لكل واحد منهم درهم ، ويبقى الرابع بلا شيء . كم هم أيها الامير ؟ قال : هم أربعة . قال : نعم أيها الامير ، قد وقفت على الحساب ، لكل منهم درهم ، وأنا أعطى الرابع منهم درهما من عندي . وضرب بيده الى تكته فاستخرج منها درهما ، وقال أيكم الرابع ؟ فوالله ما رأيت كاليوم زورا مثل حساب هؤلاء الحضريين . فضحك الحجاج ومن معه ، وذهب منهم الضحك كل مذهب .»

إن هذا الحوار بين الحجاج وابن عمه يكشف لنا عن نفسييتين مختلفتين تمام الاختلاف : الرجل الحضري الذي يريد أن يتندر على ابن عمه البدوي ، والبدوي الذي يرى أن أهل الحضر ناس مزورون يريدون المكر به ، ولكنه بذكائه وبراعته قد استطاع ان يكشف حيلتهم ويفضحهم . وما أبلغ هذا الوصف في موضعه : « وضرب بيده الى تكته ، فاستخرج منها درهما ، وقال : أيكم الرابع ؟ فوالله ما رأيت كاليوم زورا مثل حساب هؤلاء الحضريين » ، وهو يدل على صراحة نفسه التي يختلط فيها الذكاء بالسذاجة . كذلك فإن الاسلوب الذي كتبت به هذه النصوص أسلوب بسيط ، ليس فيه تصنع ولا تقعر ، وليس فيه تقريبا سجع ، وان لم يكن السجع دائما ، كما سلفت الاشارة ، عيبا غنيا . وقد وقف الدكتور زكي مبارك عند أسلوب بعض القصصين العرب القدماء وما فيه من بساطة ومساييرة لروح اللغة اليومية ، مثل « اشتهوا على صبياني حلوى في العيد » ومثل « وانصرفت عنها أجر رجلى إلى منزلى » (٣٦) ومثل قول المحسن التنوخي في إحدى قصصه على لسان البطل : « فلما رأني أبو جعفر .

أكبر ذلك ، وتهمل وجهه ، وقال : إلى عندي يا سيدي ، إلى عندي » •
 ومعروف أن « عند » تنصب على الظرفية ، ولا تجر إلا بمن ، نحو
 من عند الله « فجرها بإلى حرية في التعبير ، ومثل قول التنوخي أيضا
 في احدي قصصه « ما تسمح نفسي بطريق التشغيب على هذا الحب ،
 شيلوه » ، بمعنى « ارفعوه » ، مع أن القاموس لا ينص إلا على
 « شال به » إذا رفعه • والعامة تقبول « شالوا الطعام » بمعنى
 « ارفعوه » (٣٧) •

ولهذا كله لا نوافق توفيق الحكيم في قوله إن « الأدب
 العربي الإنشائي قد عنى باللفظ أكثر مما يجب ولم يشأ أن ينزل عن
 تكلفه ، الذي يعتبره فصاحة وبلاغة ، ليصور ما يجيش في نفس
 الشعب من إحساس ، ولا ما يهيجه من خيال » (٣٨) ، وإن كان قد
 استثنى الجاحظ : إذ يراه كاتباً متعدد النواحي ، له باع طويل في
 الجد والهزل (٣٩) ، نزل إلى الشعب يستوحيه ، ويصور أسواقه
 وبخلاءه ولصوصه وتجاره وشرفاءه وخبثاءه ، في أسلوب بسيط حي
 يعد مثلاً طيباً للنثر التصويري في عصور الحضارة العربية (٤٠) •
 والحقيقة أن ملاحظته عن الجاحظ عين الصواب ، إلا أنه لا بد من
 تكرير انقول بأن الجاحظ لم يكن منفرداً بذلك ، بل شاركه فيه كثير
 غيره من الكتاب العرب الأقدمين •

لقد كان للفن القصصي شأن في الادب العربي القديم ، برغم
 عدم اهتمام النقاد به ، وقد تخطى هذا الفن حدود آدابنا الى الآداب
 الأوروبية عندما كانت لأمتنا السيادة • ويذكر أحمد حسن الزيات (٤١) ،
 أن لا مرتين كان يعجب بقدره القصص العربي الفنية ، التي تجلت
 في تصوير ميتة عنتره ، كما وردت في سيرته الشعبية ، كما أن

(٣٧) المرجع السابق ح / ١ ص / ٣٢٧ •
 (٣٨) توفيق الحكيم - زهرة العمر - المطبعة النموذجية ص / ١٨٤ •
 (٣٩) المرجع السابق ص / ١٧٩ •
 (٤٠) توفيق الحكيم - فن الأدب ص / ٢٤ •
 (٤١) أحمد حسن الزيات - في أصول الأدب ص / ٧٧ •

جوستاف لوبون قد شهد بأن العرب هم الدين ابتدعوا روايات الفروسية ، وأن النقاد يكادون يجمعون على أن روينسون كروزو ، التي طبقت شهرتها الآفاق قد استوحيت من قصة « حى بن يقظان » لابن طفيل (٤٢) . ويذكر محمد مفيد الشوباشى أن بعض مؤرخى الأدب الأوربيين أشاروا إلى أن بوكاشيو الإيطالى ، وشوسر الإنجليزى وسرفانتس الإسبانى لم يتأثروا غصب بالقصة العربية فى قصصهم ، بل اقتبسوا أيضا منها ، ونقلوا عنها ، وهم واضعوا بذور القصة الأوربية الحديثة (٤٣) . كما ينقل موسى سليمان عن البارون كارا دى فو قوله :

Dans le genre des contes la littérature arabe n'est pas dépassée par aucune autre.

أى أنه لم يسبق الأدب العربى أدب آخر فى نوع الأقاليمصص (٤٤) .

إذن فقد كانت هناك قصة عربية قديمة ، كما أن الآداب الأوربية قد تأثرت فى هذه الناحية بأدبنا العربى القديم ، غير أن هذه الآداب أخذت تسير فى طريق التطور ، فتطور معها الفن القصصى الأوربى ، بينما كانت الحضارة العربية ، والأدب العربى معها ، فى الطريق إلى الانحدار ، حتى بزغ فجر العصر الحديث ، فكانت الصحوة العربية على الواقع المر الأليم ، فأخذت الشعوب العربية تتلقت حولها ، مقارنة بين ما تراه وبين ما يقابله عندها ، ومحاولة أن تسد النقص الذى تشعربه فى نواح كثيرة من حياتها ومنها الناحية الفنية بما فيها الأدب ، وكان أن مدت يدا إلى التراث ، ويبدأ أخرى إلى الغرب لترجم

(٤٢) محمود تيمور - محاضرات فى القصص فى ادب العرب ماضيه وحاضره ص / ٦٠ - ٦١ .

(٤٣) محمد مفيد الشوباشى - القصة العربية القديمة . المكتبة الثقافية ص / ٥ .

(٤٤) موسى سليمان - الادب القصصى عند العرب / دار الكتاب اللبنانى / بيروت / ١٩٥٦ ط / ٢ ص / ١١ - ١٢ .

أدبه ، وتدرسه وتتأثر به وتقلده ، وفعلت الشيء نفسه في ميدان القصة .

فالقصة العربية الحديثة إذن هي نتاج المزاوجة بين التراث القصصى القديم وبين القصة الأوروبية الحديثة . وقد تتبع الدكتور شكرى عياد التطورات التي مرت بها القصة القصيرة في مصر ، وبين كيف أنها بدأت بتقليد المقامة كما حدث في « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى ، وإن كان شكل المقامة قد انبعج عنده ، ولم يحتفظ بخصائصه كلها ، وإنما دخلته بعض سمات القصة القصيرة .

ثم أخذت سمات المقامة تختفى شيئاً فشيئاً ، حتى ظهرت القصة القصيرة كما يكتبها كتابنا اليوم . وليس معنى هذا أن قصاصينا لم يعودوا يلتفتون لما في التراث الأدبى العربى من قصص ، فهذا توفيق الحكيم مثلاً يرد على طه حسين ، الذى يرى أنه ، بكتاباتة المسرحية ، قد أدخل في الأدب العربى فناً جديداً ، فيقول : « فأما قولك إنى أدخلت في الأدب العربى فناً جديداً ، وأتيت بحديث لم يسبقنى إليه أحد ، فهذا إسراف سبق لى أن أشرت إليه في خطاب منى إليك عن أدب الجاحظ ، ذكرت فيه أن للجاحظ ملكة في إنشاء الحوار تذكرنا ببعض كتاب المسرح من الغربيين ، غما انا إذن بمبتدع ، وإنما أحد السائرين في طريق شقه الشرق من قبل » . (٤٥) .

وهذا في الحق كلام خطير ، إذ هو اعتراف من أحد القصاصين العرب بأنه يتابع خطأ الأجداد في الحوار المسرحى ، ولا يبتدع جديداً في هذا المضمار ، أو على الأقل لا يبتدع شيئاً جديداً كل الجدة . وهذا أيضاً محمود تيمور يذكر أن قصاصينا المحدثين يتأثرون في أحيان كثيرة بالتراث القصصى العربى في موضوعه ، فيقول : « وفي خلال نصف القرن الأخير أصبح تراث القصص العربى القديم مجالاً للاستيحاء والاستلهام ، لا مجرد المحاكاة والاقتداء . فالدكتور طه

(٤٥) انظر انور الجندى - المعارك الادبية / الانجلو المصرية

ص / ٥٧٣ .

حسين . كما في كتابيه « على هامش السيرة » و « الوعد الحق » ،
والحديث في « أهل الكهف » و حياة معدة » ، وأبو حديد . كما في
« الملك الضليل » و « ملكة تدمر » . . . إلخ ، هؤلاء وأمثالهم
من عشرات القصص كانوا يستنزلون الوحي من سماء الشرق :
ويستلهمون روح الشخصيات العربية التي استفاض حديثها في
القصص والأساطير ، ويصورون ذلك في قصص غنى الصياغة
والإطار » (٤٦) . ويقول أيضا : « ولو شئنا أن نستكنه ما تتميز به
القصة في الأدب العربي الحديث لاستبان لنا باديء ذي بدء خاصة
لا يفتقر إيضاحها إلى حجة وسلطان ، هي خاصة الروح العربي
السايرى ، والطابع الموروث منذ أبعد عصور التاريخ هو القضاء
والقدر . لكل امرئ قدر مكتوب على الجبين لا بد أن تراه
العيون » (٤٧) .

فهذه أيضا شهادة قصاص عربي معاصر لها دلالتها وأهميتها .
وإذا كنا قد تأثرنا كثيرا بالقصص الأوربي الحديث فقد سبق للآداب
الأوربية أن تأثرت بقصصنا القديم ، والحياة أخذ وعطاء . أما الزعم
بأن العربي ضعيف الخيال ، جامد العواطف . . . إلخ هذا الهراء
السخيف الذي لا يقوله إلا سخفاء المستشرقين ومن تابعهم من أذنانهم
هنا فهو كلام لا ينهض على أساس ، ولا تقوم له حجة .

والآن ، فلنبدأ رحلتنا مع عدد من القصص في الأدب المصرى
الحديث ، مبتدئين « بزينب » وهى أول قصة مصرية ذات مستوى
جيد ، ومنتهم « برحلة ابن فطومة » آخر ما كتب عملاق القصة
العربية ، الأستاذ نجيب محفوظ .

(٤٦) محمود تيمور - القصص فى ادب العرب ص / ٦٢ .

(٤٧) المرجع السابق ص / ٦٢ .

زينب - مناظر وأخلاق ريفية

(ط . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة / ١٩٦٣)

صدرت هذه القصة قبل الحرب العالمية الأولى (سنة أربع عشر وتسعمائة وألف) ، فهي اذن قد ظهرت في وقت كانت القصة العربية (بالمعنى الحديث لهذا الاصطلاح) لا تزال في بدايات عمرها ، ومن ثم فإن الناقد القصصى الآن لا يتوقع أن تكون هذه القصة خالية من العيوب . ومع ذلك فمن الصعب أن يتخلى الناقد ، وهو يتناول « زينب » ، عن المثال الأعلى لهذا الفن .

إن أول ما يلفت نظر الناقد مما في هذه القصة من مأخذ أن المؤلف لم يستطع أن يخفت صوته ، فبدا مسموعا بوضوح في كثير من المواضع ، مما من شأنه أن يحطم لدى أنقارىء الوهم الذى ينبغى أن يعيش فيه وهو يقرأ أية قصة ، هذا الوهم الذى يخيل إليه أن ما يقرؤه ليس قصة مؤلفة ، وإنما هى حوادث حقيقية تقع لأناس يعرفهم ، بل يبصرهم ويبصر ما يحدث لهم بأمر عينيه ، ويسمعهم وهم يتحاورون ويفرحون ويتألمون ، ويرافقهم فى وحدتهم فى ضوء القمر الساجى ، أو فى غرف نومهم والأرق يستولى عليهم ، أو والاحلام الوردية تداعب جفونهم ، هذا الوهم الذى من مهمة القصاص خلقه ، والذى هو المحك الحقيقى لموهبته وقدرته . ويخطئ من يظن ، كما ظن كولردج الشاعر والناقد الانجليزى ، أن تلك مهمة القارىء ، الذى ينبغى عليه وهو مقبل على مشاهدة مسرحية أو قراءة قصة ما ، أن ي طرح عن ذهنه عاداته فى تكذيب ما لم يقع فى حوادث وما ليس له من الشخصيات وجود : "Suspense of disbelief" ، فإن المؤلف التقدير هو الذى يخدر القارىء ويجعله يتخلى عن هذه العادة من غير أن يتنبه لذلك أو يريد .

وهذا العيب يتخذ أشكالا مختلفة ، لعل أطرفها فلتة اللسان التى أخذته على حين غرة ، وهو يتحدث عن ليلة أرق فيها حامد ، « فلما

بزغت الشمس كان حامد نائما في مرقدته بعد ليل أكده وجاء على قواه ، ولم يقيم إلا والنهار في ساعة الزوال أو يكاد . فأخذ طعامه وحده ، ثم خرج الى جهة المزارع ، حتى إذا كان على مقربة من أرض أبويا خليل جلس إلى ظل شجرة ينتظر أن تمر زينب كما دتها . . . » (ص / ٢٤٩) .

فانظر كيف تحول الضمير فجأة في « أبويا » من الغائب الى المتكلم . إن هيكلا يروي أحداث قصة يفترض أنه ليس واحدا من أشخاصها (وإن كان حامد في واقع الأمر يمثله هو شخصيا) ، ولم يشارك في أحداثها من قريب أو بعيد . ورواية القصة بهذه الطريقة تقتضى من الكاتب ألا يقول « أنا » أبدا ، أو يعلق على شئ يحكيه ، أو يبدي رأيا أو يظهر عاطفة تجاه أى شخص أو أية حادثة . وليس ينبغي أن يفهم من هذا أن الكاتب ممنوع من بث أفكاره وآرائه في القصة ، فما القصة في نهاية المطاف إلا رؤية صاحبها للدنيا والمجتمع والناس ، بل المقصود هو أن عليه ، ما دام اختار رواية حوادثها بضمير الغائب ، أن يقول ما يريد من خلال شخصياتها ومواقفهم والأحداث التي تقع منهم أو لهم ، على شريطة أن يتم ذلك كله في إطار من الواقعية ومنطق الحياة الذى نعرفه ، وأن تحتاجه القصة في عملية التطور والنمو التي تمر بها الوقائع والشخصيات .

على أننا ينبغي أن نفرق بين فلتة اللسان هذه على ضآلتها (إذ المسألة في الظاهر لا تعدو أن تكون تغير ضمير مكون من حرف أو حرفين) وبين فقرة كاملة قد تقصر أو تطول يتحول تيار القصة عندها من السرد (الذى هو وظيفة الراوى ، أى المؤلف) الى ما يشبه أن يكون « حوارا داخليا » تناجي فيه نفسها الشخصية التي كان الراوى يتحدث عنها . ولا شك أن هذا الحوار الداخلى يحسب لهيكل ، إذ إنه فيما يبدو لى قد سبق بذلك عصره ، وإن أتى هذا العنصر الفنى . فيما أرجح أيضا ، عفوا من غير أن يقصده . (الذى أعرفه أن تيار النوعى كان شيئا جديدا في القصة الفرنسية في ذلك الوقت ، أما في القصة الإنجليزية فلما يكن قد ظهر كعنصر فنى يقصده القصاص

قصدا . وأرجو ألا أكون مخطئا في هذا) . ويمكن أن يجد مثلا على هذا (وهو قليل على أية حال) في الفقرة التالية ص / ٢٤٤ : « ما هو عيشى طيب راض ، والحياة أمانى سهلة هينة . . الخ » ، وكذا في الفقرة التالية ص / ٢٤٩ : « في أحضان زوجها ! ما أقسك يا ليل ! . . . » .

وهذا التدخل من المؤلف قد يكون تعليقا ساخطا على حال الفلاحين ، الذين يشقون في الحقول ليقطف ثمار شقائهم ، في نهاية المطاف ، مانك الأرض ، الذى يستغل الفلاح نظير قوته الحقيقير ، ولا يدور بخاطره يوما أن يمد له يد معونة ، غير عالم أن هذا المجموع العامل يكون أكثر نفعا كلما زادت أمامه أسباب المعيشة وتوافرت عنده دواعى الطمع فى أن يحيا حياة انسانية . . . الخ الصفحة (ص / ٢٢ ، ٢٣) . إن هذا كلام حسن ، لا أمانى فى ذلك ، وإن لم يكن أكثر من كلام ، لأن حامدا ، الذى يمثل فى القصة هيكلا ، لم يتصرف قط فى أى موقف من مواقف هذه القصة الطويلة نوعا تصرفا يدل على تعاطف حقيقى مع هذا الفلاح الشقى ، بل اتسمت علاقته به بالأنانية والاستغلال . ألم يكن كل ما كان يريد من زينب أن تسلمه جسدها يعبث به ، وإن خادع نفسه ، قبل أن يحاول أن يخدعنا ، عندما كان يضى على هذه الرغبة الجنسية الآثمة غلائل من الخيال والعاطفة المجنحة والفلسفات العقيمة ؟ قلت إن هذا ، بلا ريب ، كلام حسن ، بيد أن جودة انقصة لا تقاس بما فيها من كلام حسن ، بل بمدى نجاح الكاتب فى جعل هذا الكلام جزءا لا يتجزأ من القصة ، لا عضوا مجتلبا يراد زرعه فى جسد يرفضه ، وتجسيده فى تصرفات ومواقف طبيعية مقنعة ، أو إدماجه فى حوار حى متلائم مع شخصية قائله ، وهكذا .

بل إن يمثل هذا التدخل السافر قد يهبط أحيانا إلى درك تفسير ما لا يحتاج إلى أى تفسير ، كاستطراده فى وصف حصاد القمح الى شرح كلمة « شرائر » على النحو التالى : « . . . فقبضوا بشمالهم على سيقان القمح . . . وباليمينى على شرائرهم تلك النصف الدائرة الحديدية . . . الخ » (ص ٢٠ ، ٢١) . إن اللفظة فى القصة إما أن

تكون مفهومة ، كما في هذا المثال ، فلا داعى للشرح ، واما أن تكون غامضة المعنى ، فعلى الكاتب في هذه الحالة أن يستبدل بها غيرها ، وإلا غذا كان مضطرا إلى إثباتها كما هي لدواع غنية غفى الهامش مندوحة ويفسرها فيه . ذلك أن السرد القصصى لا يحتمل ما تحتمله المعاجم .

على أننا إذا كنا قد رأينا المؤلف ينسى أحيانا أنه ما دام قد اختار أن يقوم بوظيفة الراوى الذى يعلم بكل شىء فقد انتفت كل علاقة شخصية تربطه بحامد ، فإنه في أحيان أخرى يتطرف في اتخاذ الموقف المضاد ، إذ لا يعامل حامدا فقط على أنه شخص آخر ، فهذا هو المطلوب ، بل يجد أن من واجبه أن يعزیه ويحاول الترسية عنه حينما يراه متألما شاكيا ، مع أن الفروض أن يظل خارج دائرة الانتباه تماما (انظر ف ٣ ص ٢٢٦ : « خفف عنك يا حمد ، فالخطب أهون من أن يبلغ بك اليأس . . . ») . إن مثل هذا التدخل ، فضلا عن أنه خروج

على مقتضيات الفن القصصى وتحطيمه لوهم القارىء ، الذى يخيل له أنه يشاهد أشخاصا حقيقيين ووقائع تحدث أمام عينيه ، لا فائدة فيه ، فإن حامدا (بوصفه شخصية يحكى عنها الراوى) لا يستطيع أن يسمعه ، إذ المفروض أنه غائب . إننا نحن الذين نسمع هذا الراوى لا حامدا ، فهو من ثم يخطئ إذا تدخل ، على أى نحو كان هذا التدخل . وقد يتخذ هذا التدخل شكل التعليقات المسرحية ، كما هو الحال في نهاية الفصل الخامس ، الذى هو عبارة عن خطابات متبادلة بين حامد وابنة عمه عزيزة ، إذ ينهيه المؤلف بهذه الكلمات : « نوتة — كل هذه الخطابات منقولة من مذكرات حامد » (ص ٢١٢) .

ومن معاييب السرد في هذه القصة اضطراب زاوية السرد ، فبينما نجد الراوى يقص حكايته مركزا عدسة مصورته على شخص ما إذا به ، فجأة وبلا سابق انذار أو أى مسوغ ، يحول عدسته إلى شخص آخر لا يمكن أن يظهر في نفس الصورة مع الشخص الأول ، فتخرج الصورة مشوشة لا تستطيع أن تحدد أهى لهذا أم لذاك ، وإن كان الحق يقتضى أن أقرر أن ذلك لم يتكرر في القصة كثيرا . وأوضح

مثال عليه وصفه مشاعر حامد حين كان هو وزينب وحدهما في الطابق
 اثنانى لأحد بيوت القرية ثم تركها حين ناداه صاحبه ، فنزل السلم . . .
 وأحس بتلك القداسة التي كانت تشمل كل وجوده حين لفه الليل وهو
 إلى جوار زينب ، فهو يقول : « وما لبث أن صار على الطريق من جديد
 حتى راجعته ابتسامته وصار يضحك هو وصاحبه . . . » (ص ٤١) .
 إن العدسة مركزة طول الوقت على حامد ومشاعره ، ومن ثم فنحن
 نفهم تماما سر ابتسامه . إنه يبتسم للذكرى القريبية حين كان وحده مع
 زينب يستمتع بوجودها الى جانبه ، ولكن العدسة فجأة تهتر في يد
 الكاتب فنظهر فوق صورة حامد صورة صاحبه وهو يضحك . علام
 يضحك ؟ إننا لا ندري ، ولا كذلك ندري قيم كانا يضحكان كلاهما .
 ذلك أن هذا الصديق لم يكن يعلم بوجود زينب في الطابق الثاني الذي
 ذهب اليه ليشاهدا « الفكّة » ، فالمفروض إذن أنه كان يجهل سبب
 ابتسام حامد . فإذا أراد الراوى أن يجعله يشارك حامدا الضحك فقد
 كان عليه أن يجعله يسأله عم يضحكه ، فإذا صرح له بالسبب ووجده
 مضحكا ضحك معه .

كذلك فإن راوى القصة يسهو أحيانا عن مراعاة مبدأ « الانتقاء » ،
 الذى بدونه لا يستطيع أن يسيطر المؤلف على قصته ، فتنمو نموا
 متوحشا ، وتخرج بذلك عن دائرة « الفن » . إن القصة ينبغي أن تكون
 تصميميا محكما لا مجال فيه للاستطرادات العفوية ، إذ الكاتب محكوم
 بالا يورد أى شىء لا يساعد على تطور الأحداث وتعقيدها ، أو يلقى
 ضوءا على ما خفى من جوانب شخصية أبطاله ، وهكذا . وهذا هو
 أحد الفروق التى تميز عالم القصة عن دنيانا ، التى يتوفر فيها الوقت
 والفراغ حتى لتستغرق الحكاية فيها أعواما ، ثم هى بعد ذلك ربما
 لا تبدو لها نهاية ، أما القصة فليس أمامها كل هذا الوقت ، بل لابد من
 أن تصل الى نهايتها فى مدة لا تزيد عن أيام قلائل أو ربما عدة ساعات
 من القراءة . كذلك فالقصة فن من فنون الأدب ، الذى تعورف على أنه
 يعوضنا فى عالم الخيال عما ينقصنا فى دنيا الواقع . ومما لا مearاة
 فيه أن دنيا الواقع تبدو لنا وكأنها لا يحكمها أى نظام ، إذ هى أوسع

وأعمق وأطول من أن تستطيع نظرتنا البشرية المحدودة أن تستوعب كل ما تعج به من تفاصيل وجزيئات ، أو تراها في أطار متناسق ، ومن هنا كان على القصة أن تعوضنا عن هذه الفوضى بالتصميم المحكم ، بحيث لا تضم من الحوادث والشخصيات إلا ما كانت الحاجة تدعو إليه . في ضوء هذا يمكننا أن نقرر ونحن مطمئنون أن معظم الصفحة الرابعة والستين وكذلك على الأقل نصف الصفحة التالية لها ينبغي حذفها ، إذ بكفى جدا أن يحكى لنا الكاتب أن حامدا وزينب ، في عودتهما وحدثهما من الحقل ، قد افتترقا عند مشارف القرية . أما أن يمضى فيحكى لنا أنها حيت امرأة من نساء القرية وثانية وثالثة ، ومرت على جماعة من الرجال كانوا يلعبون النرد ، وأن أحدهم كان يلبس طربوشا وجلبابا من الكشهير . . . إلخ ، إلخ ، إلخ ، فهو استطراد لا معنى له ، مهما تكن قيمته في نفسه ، إذ الفن لا علاقة له بالنوايا الطيبة (انظر أيضا استطراده إلى وصف المسجد وكيفية إضاءته ، وقراءة الشيوخ الفانين ، على حد تعبيره ، الأوراد فيه ، . . . إلخ ، مما لا علاقة له بمسار القصة . ص ٧٥) .

كذلك أود ألا تفوتنى الإشارة إلى أن البطل في أحد الفصول القرية من نهاية القصة يشير ، في خطابه الذي تركه لأبيه قبل أن ينادر البيت ويختفى في زحام الحياة ، الى حادثة يقف عندها محاولا استجلاء مغزاها ، مما يدل على أنها ليست بالحادثة التافهة في حياته ، وهو ما كان يستلزم من الراوى أن يذكرها قبل ذلك ، حتى إذا أشار إليها حامد كانت إشارته قائمة على أساس ، ولم تكن به حاجة الى التلبث عند تفاصيلها ، ولم تكن كذلك روايتها بالنسبة لنا شيئا نؤخذ به على غرة ، ونشعر أنه قد اجتلب اجتلابا (انظر وصفه لحادثة نقل العمال الطوب وحامد بينهم ، والمشاعر الجنسية التي يذكر أنه أحس بها في ذلك الوقت نحو زينب . . . إلخ . ص ٢٦٧ - ٢٦٨) .

على أن هذا الخطاب نفسه ، على النحو الذي كتب به والموضوعات التي طرقتها وما يسربله من أفكار فلسفية ، ينال من قيمة القصة بوصفه شيئا غير واقعي ، إذ لا يعقل أولا أن يكتب حامد خطابا

غير واقعى . فأين يذهب شاب مثله ؟ وكيف سيعيش وهو الطاب المرفه الذى تعود على أن يكفل له أبوه الثرى كل ما يحتاج ؟ وكيف يتقبل أبوه وأمه واخوته مسألة اختفائه بهذه البساطة ؟ وهل كانت مصر فى ذلك الوقت بالبلد الذى يمكن أن يغطس فيه شاب مثقف كحامد فلا يطفو على السطح مرة أخرى ؟

كذلك ليس واقعى أن تموت زينب بالسل لمجرد أنها قد حرمت ممن تحب مرتين : مرة حين زوجها أهلها بغيره (والغريب أنها حين شارفت حياتها على المغيب أخذت تعاتب أمها على هذا الزواج مع أنها لم تبد لهم رغبتها فى إبراهيم ، ولا ذهب إبراهيم يطلب يدها منهم ، فكيف يكون الذنب ذنبهم اذن ؟) . ومرة حين سافر الى السودان لتأدية الخدمة العسكرية ، ذلك أن للسل أسبابه الطبيعية ، التى لم يسق لنا المؤلف منها سببا واحدا ، وإنما نفاجا بهذا المرض اللعين ينشب فيها بغتة أسنانه وأظافره حتى يشرب آخر قطرة من دمها . إن الاصابة بالسل ليست مستحيلة ولا مستبعدة فى مصر ذات الجو المعتدل بل الحار ، ولكن كان على المؤلف أن يبين لنا من أين أتى هذا المرض الخبيث . وأكرر القول هنا إن الحياة تمتلئ حتى حافتها بالحوادث التى لا نستطيع لها تعليلا ، ولكن القصة غير الحياة . إنها فرصة لتعويضنا عن هذا المعجز عن معرفة كل شئ ، أما أن يلجأ المؤلف إلى مثل هذه الأحداث غير المفسرة كلما أعوزته المقدرة على أن يسيطر على زمام قصته فهو مما يسئ الى عمله إساءة شديدة . (هل أنا بحاجة إلى أن أعيد ما قلته فى مستهل هذا التحليل من أقتنى مدرك تماما أن هذه القصة تنتمى للمراحل الأولى من تاريخ القصة المصرية ؟ ومع ذلك فليس سهلا على الناقد أن ينسى أن وظيفته إنما هى قياس العمل الأدبى إلى ما فى ذهنه من مثال أعلى) .

ومن عجب أن شخصيات القصة ، برغم ما فى اللوحات الوصفية التى صورت ريفنا وحفظته للأجيال المقبلة من شاعرية عبقرية ، هى شخصيات ذات نزعة واقعية ، وذلك على خلاف ما يظن كثيرون من النقاد . فالحب بين زينب وحامد ، وبينها وإبراهيم ، ليس من

ذلك النوع المجنح المرغرف في أجواء الفضاء ، بل هو حب ينزل على مقتضيات الغريزة الجنسية ، ولا يستطيع من ثمة أن يعبر عن نفسه إلا من خلال القبلات والأحضان . بل إن هيكلا قد أغرق في وصف هذه القبلات والأحضان إلى حد مقزز . إن أحدا لا ينكر أن للمشاعر الجنسية حلاوتها ، بيد أن وصفها بالتفصيل الذي جرى عليه هيكل في بعض مواضع قصته ، وتتبع ديببها في جسد الشاب والفتاة يقرب هذه الحلاوة إلى شيء منفر ، وقد يجلب الغثيان . (انظر أمثلة لذلك في ص ٩٦ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨٣) . ومما يجلب الغثيان أيضا نزعته حامد المادية الأنانية ، ومحاولته تسويغ نيئه من يشتهيها من بنات الريف (بدون التورط في الزواج) بالاستناد إلى بعض الأفكار الفلسفية الفطيرة التي تقمها من هنا وهناك (انظر ص ١٣٠ - ١٣٧ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٨ ، وكذلك ص ٢٧٤ ، ٢٧٧) . ومن العجب العجيب أن حامدا يأنس في نفسه الجرأة على القول بأنه « من جماعة الذين يحتقرون الصلات التناسلية بين الرجل والمرأة ، ويعدون كل ما خرج عن سرور القلب ولذة الروح من حب ظاهر أو قبلات متبادلة تدل على عظيم صلة ما بين شخصين تدنيا إلى الحيوانية ، وإجراما ضد الأبرياء الذين ننزلهم من أجل قضاء شهواتنا من أوج سعادتهم وسرورهم . ص ٢٧٦ » ، حامدا الذي لا يستطيع على مدار نحو ثلاثمائة صفحة أن يتحكم في شهواته ، فهو ما بين حاضن زينب أو غيرها أو أرق مسهد لأنها منه بعيدة المنال .

حتى الهواء يضيف عليه الراوي أحاسيس جنسية ، إذ يقول عن حامد إنه « يسير حالما ذاهبا في خيالاته إلا أن يستلفته جمال ما حوله أو الهواء يهب فيرفع من أطراف رؤوس الحبر ، فتصيح بعض الفتيات ملتفتة تريد أن تتقى هذا المتحسس . ص ١٦٦ » . إنها كلمة واحدة ، ولكن لها مغزاها البعيد (قارن ذلك بالأغنية التي تقول : (الهوا بعتز خفايري . . . عدى وهدى ، وفك العقدة ، وقام طائر !) .

بل إن أخلاق الشخصيات وتصرفاتهم هما ، بوجه عام ، أخلاق وتصرفات واقعية ، فحامد مثلا برغم حبه لزينب لا يفكر أبدا في

الخروج على مواضع العرف الاجتماعي والزواج بها ، ذلك أنها ،
برغم استمتاعه بقربها ولهاثة وراءها وإضافته هالة شاعرية عليها
وعلى جمالها ، ليست في نظره أكثر من فتاة ريفية فقيرة . وهو لا يكف
عن ملاحظتها حتى بعد زواجها من حسن ، برغم أنها صدته قبلا
متحججة بأن وضعها الجديد كزوجة يوجب عليها أن تبتعد عنه . أقول
« متحججة » ، ذلك أن خطبة حسن لها ، وهو صديق إبراهيم ، لم
تمنعها من أن تترك نفسها يقبلها هذا كلما اختلا أحدهما بالآخر (ص
١٢٦) ، بل ولا منعها زواجها من حسن أن تغافله ، عشية سفر إبراهيم
إلى السودان قرب نهاية القصة وتسلسلها مع هذا الصبيب إلى غرفة
في أسفل الدار ، لتقبله وتعانقه كما تشاء ، وإن كانا قد مزجا هذه
القبلات والأحضان بالدموع والحسرات . (ص ٢٣٦ ، ٢٣٨) .

على أن هذه الواقعية لا تعنى أن هذه الآثام كانت تمر من غير
رد فعل من ضمائر مجترحينها . فما هو حامد تتعاوره النشوة ولذع
الضمير من جراء ما كان يرتكبه من عبث مع الفتيات الريفيات . (انظر
مثلا ص ١٨١ ، ١٨٣ ، ١٨٦) .

بل إن القصة لتوغل في الواقعية إلى الحد الذي نرى فيه إبراهيم،
برغم لهفته الشديدة على مصارحة زينب بحبه لها وهما في طريق
العودة ساعة الغروب من الحقل ، يسألها أن تنتظره حتى يخطف ركعات
المغرب ، على حد تعبير الراوى . ولكن ذلك لم يمنعه من أن يمسك
يدها بعد ذلك وهما في المصلى ، بل ويضمها إليه منتشيا بجسمها الملتصق
بجسده (ص ١١٦ ، ١١٧) . ولا بد هنا من التأكيد بأن قصة « زينب »
هى من القصص المصرية القلائل التى نرى فيها أبطالها ، برغم أنهم
شبان ، أى فى تلك الفترة المواراة بالشهوات والعواطف ، حريصين
على تأدية الصلاة . وهذه سمة واقعية تحسب لها ، إذ إن تأدية
الصلاة ، وإن لم تكن تدل بالضرورة على قوة التدين ، كانت ولا تزال
من سمات المجتمع المسلم ، فتجاهل القصاص عامدين متعمدين لها
يضى على المجتمع الذى تتناوله القصص المصرية (وبالذات تلك
التى يكتبها اليساريون) غرابة غير مقبولة . والحقيقة أن المؤلف ،

وإن كان جعل بطل قصته بتأثير قراءته في الفكر الغربي المتحرر متأرجحا دائما بين الإيمان والالحاد ، قد حرص على أن يأتي وصفه للقريبة المصرية صادقا ، فلم يهمل ، في غمرة انسياقه وراء وصف شهوات أبطاله وعواطفهم ، أن يصور تدين القرية المصرية ، على ضيق نطاق هذا التدين وسلبيته .

فإذا ما انتقلنا الى تحليل شخصيات القصة لاحظنا كما لو أن زينب وحامدا لم يكونا يعرفان ماذا يريدان . إن من الصعب أن نعرف من القصة على الأقل قبل أن تتزوج زينب من حسن ، أكانت زينب تحب حامدا أم تحب ابراهيم ، أم كانت تحبهما معا ؟ وكذلك الأمر مع حامد وتوزع عواطفه بين زينب وعزيزة وغيرهما . ولست أنوى أن أفعل أكثر من سوق بعض النصوص التي توضح ما أقول ، مخليا بينها وبين القارئ من غير تعليق ، إذ الأمر لا يحتاج الى تعليق :

« . . . وبعد لحظة سألها :

أزيك يا زينب !

ولكن زينب كانت في تيهاء حتى لم تستطع تمييز ما يقوله لها حامد ، فحولت نحوه عينيها وأجابته بنظرة تحوى من الرقة والألم ما ذهب الى أعماق نفسه . ولو لم يكن ما في المكان من ظلمة ليل شتاء آخر لذابت لهذه النظرة نفس الوجود

وازيك يا زينب !

كرر حامد سؤاله وأخذ يدها بين يديه ، وقبلها على صدغها قبلة أخوية . الواقع أنه أحس كأن الفتاة المسكينة تعاني ألما نفسيا لا يعزيها عنه أحد فأخذته الرحمة بها . وتقبلت زينب ذلك منه بقنوع وشكر نهت عنه نظراتها . فلما رآها كذلك زاد عطاها عليها ، فجذبها وجعل يلاطفها . وهي قد تاهت عن نفسها ونسيت الماضي والحاضر ، واستسلمت للطفه ورقته : وتركت نفسها مستندة عليه . لكنها لم

تلبث أن عرتها قشعريرة حين ذكرت أن قلبها ليس بيدها ، وفي لحظة غطت عيونها سحابة من الدمع تنم عما عراها من الحزن ، وتعبّر عن عظيم تقديرها لحامد .

تمر علينا ساعات وقلبنا ملك غيرنا ، ولكن لثالث على نفسنا من السلطان ما نود لو أعطيناه كل حياتنا ، فيحزننا الإحساس أنها ليست لنا ، وأن أيماننا على الأرض وما تكنه من سعادة وألم وحزن وفرح انتقلت من حوزة يدنا وأصبحت في حيازة غيرنا . . . » (ص ٣٩ ، ٤٠) .

« . . . » والواقع أن زينب لما قامت بعد انتهاء « الفكة » وناقتها أختها جلست كذلك تفكر في حامد وفي تطفه في السؤال عنها ، وأحست بهزة ميد نحوه . ربما كان صحيحا أن في النفوس الانسانية قسما الهيا مطلبعا على ما لا تدركه الحواس هو الذي يهدينا في آمالنا وميولنا ، ويرسم لنا طريق الحياة » (ص ٤٣) .

« . . . » وكانت زينب تجد من السعادة في كلام حامد ومحادثاته ما يدخل الى قلبها الهناء الجم . لكن تلك الحاجة عندها لشخص تعطيه نفسها . . . ذلك الحب التائه بين الناس وعوامل الخليقة والذي يريد أن يستريح ويريح معه روحها الثائرة بلقيا روح أخرى تختص بها ، وتهبها حياتها كانت أبعد الأشياء عن حامد وعن التفكير فيه . فإذا مر بخاطرها في ساعات هيامها كان كأي غريب عن روحها ، لا يثير من نفسها أقل التفات . وكان النفس تطمح دائما في بحثها عن محبوبها إلى شخص يعدلها في المكانة لتجد من الحرية معه ما يضمن لها سعادتها ، أو كأنه ذلك الحنين بين أضلعنا إلى النصف الذي انفصل عنا في الأزل يوم خرجت حواء من ضلع آدم يجعلنا ننظر إلى بنى طبقتنا وطائفتنا دائما كأنهم إخوان ، وبينهم وبيننا من الرابطة ما لا نعرفه قبل الطبقات الأخرى ، فنحن لهم وهم لنا ، وبين قلوبهم وثلوبنا من أواصر الود ما يدفعنا بحوهم ، فمنهم نطلب الصديق والتسريك والمحب والزوج ، لأنهم قبل غيرهم موضع ثققتنا » (ص ٥٠ ، ٥١) .

« . . . كان ذلك أول الخريف والوجود يسلم الى الماضى أيام
النشوة والفرح ، ويأخذ عدته لصمت الشتاء ، وحامد يرسل على
الأراضى وإلى الناس نظرات الوداع ، ويسير جنباً لجنب مع زينب
وقد تحركت نفسه وارتاع جنانه ، وثارَت كل حواسه أن ذكر فراقه
القريب لتلك الأماكن المقدسة ، ولتلك الطبيعة وبناتها ، ولم يملك لسانه
أن يقول :

وأنا مسافر بعد أسبوع ١

وتلا ذلك نظرة تجلت فيها كل احساساته وما يجيش بصدرة
أرسل بها الى الفتاة ، التى لم تجب بكلمة ، بل أسبلت عيونها ، وكلها
الأسى والحزن لذلك الفراق العاجل . وكأنما أحست بهذا اليوم القريب
حين تصبح سيرها من الفتيات ولا حامد الى جنبها . . . فلما
انعطفا الى طريق القرية ، وقد سبقا الآخرين وخلا بهما المكان ، مالا
الى مرتفع من الأرض مختلف فجلسا فوقه . وبعد برهة أمسك حامد
بيد زينب ، ثم ضم أصابعها ضماً شديداً . ولكنها بدل أن تتألم أو
تتاوه أو تسحب يدها طوت هى الأخرى أصابعها على يده وضمتها .
وحينذاك مال برأسه نحوها ، وفى شبه الظلمة المحيطة بهما وضع قبلة
على خدها . فمما لبنت أن أحست بها حتى عرتها الرعدة ، وتلفتت يمينا
وشمالا . فلم يفهم حامد من هذا شيئاً ، وجذبها نحوه ، فطوقها
بذراعيه ، وجعل يقبلها فى صدغها وخدها وعنقها وعلى القليل الظاهر
من شعرها . والبنيت كأنما أصابتها جنة قد استسلمت إليه ، وتضمه من
حين لحين وتقبله . ثم وضعت فمها على فمه ، وأسبلت عينيها وكاد
يغيب رشفها . وأحس حامد فى تخدره كأنما يرشف من لسانها الشهد
المذاب . وفى هاته الضمة الكبرى تاه رشفهما ، وبقياً كذلك حيناً من
الزمن . . .

ذكر حامد ذلك فى وحدته ، ثم سأل نفسه : « هل عند الأيام من
انجود أن تسمح له بمثل هذه الساعة من جديد . وخيل اليه أن يذهب
لوقتته ، فيبحث عن زينب ويجدها أينما تكون ، ولو علم ما شغل بالها

الغرائز الجنسية ، التي لا يكسب أحد من وراء استثارتها شيئاً • ومن العبث أن نفصل هذا الفصل الحاسم المتكلف بين الأدب (والفن بعامته) وبين الأخلاق ، إذ الانسان الفرد وكذلك المجتمع كلاهما وحدة واحدة لا يمكن فصل الأخلاق فيها عن الفن والأدب • وليس من المعقول أن نعمل جاهدين على صيانة الأخلاق وتربيتها وفي نفس الوقت ندافع عن يهدم هذه الأخلاق ، تحت شبهة أنه أديب وأن للأديب الحرية في أن يقول ما يشاء •• على أنني أحب أن أكون واضحاً هنا ، وأؤكد أنني لا أدعو الى أن يكون الأدب والفن أداتين من أدوات الوعظ والدعوة إلى الأخلاق الفاضلة ، بل كل ما أريده من الأديب والفنان ألا يعمل على هدم الأخلاق • ومن حقهما أن يصورا بعد ذلك ما يشاءان مما يريانه في واقع الحياة • ولست أظن أنني بهذا أسلب منهما بشمالي ما أعطيتهما بيميني ، إذ يمكن لكل منهما أن يجعل موضوعه مثلاً الزنا ، على ألا ينفق وقتاً طويلاً في وصف تفصيلات بعينها ، إذ من شأن مثل هذا الوصف المفصل أن يخدر القارئ ، وبدلاً من أن يرى في الزنا إثماً فظيماً يحس به شيئاً لذيذا مغرياً ، وبخاصة إذا كان الأديب من هؤلاء الكتّاب الحريصين على إحاطة هذه الآثام بالهالات الشاعرية الكاذبة ، اللهم إلا إذا رد الكاتب من هؤلاء علينا بقوله : « وماذا في الزنا ؟ » فهذا شيء آخر ، إذ المسألة عندئذ تخرج من نطاق علاقة الفن بالأخلاق إلى نطاق اختلاف القيم الأخلاقية نفسها بين الفنان أو الأديب من جهة وبين الناقد من جهة أخرى •

على أن هناك بعض التناقض غير المفهوم في مشاعر بعض الشخصيات وتصرفاتهم ، فمثلاً زينب ، التي تستحي من تخيل نفسها في أحضان ابراهيم ، الذي تحبه (ص / ٥٢) هي زينب التي لا تستنكف أن تترك حامدا يحضنها ويقبلها كما يشاء ، بل إنها في أول فرصة تطوق ابراهيم بذراعيها ، ويغيب رشدتها ، رغم أنهما كانا على مقربة من أختها وبقيّة الفلاحين ساعة القيلولة في الحقل • (ص / ٥٤) • وبرغم هذا لا يلبث الراوي بعيد ذلك أن يعلق بقوله « فإذا ما رأته هو

(أى إبراهيم) جاءها حياء المرأة الطبيعي ، فأسبلت عينيها ، وتمتعت في نفسها بلذة أنسبه شيء بالسكر (ص / ٥٤) .

كذلك فمن الصعب أن نقنع بأن فتاة ريفية جاهلة تقضى يومها كله في الحقل ، لم تتردد على مدرسة ، أو تقرب في بيئة متدينة يمكن أن تطوف برأسها هذه الصورة التي أراد الراوى أن يصف بها مشاعر

النفور لديها من زوجها : « تؤمن بالسوء تحمله معها الأيام الآتية إيمانها بالنار وعذابها ، وكأنما دار ذلك الزوج الذي يريدون لها قبر تحتله زبانية الجحيم ، وكلهم ينظرون بعيون براءة يقدها خط من النار ذات اللهب » (ص / ٦٠) .

ومثل ذلك غرابة تقبيل حسن وهو شاب ريفي لا تمتد دنياه لأبعد من الحقل والفأس والمحراث يد زينب زوجته (ولم يكن ذلك مرة واحدة بل مرتين) ليسترضيها ويسترحمها ويدخل على نفسها الواجمة البهجة والسرور (ص / ١٦٢) . ومن التناقض أيضا أن يشعر حامد بكل هذا التأثم بعد الذي حدث بينه وبين إحدى فتيات الحقل (ص / ١٧٩ - ١٨٠) ، مع أنه لم يفعل معها أكثر مما فعله مع زينب مرارا . انظر كيف يبلغ به الإحساس بالذنب لدرجة أنه « لما وصل الى ترعة في طريقه رمى بملابسه الى البر ، ونزل إليها يظهر من رجسه

ويستغفر الله من زلته ، ويرمى عن نفسه ذلك الذنب الكبير . وكلما رأى امرأة سائرة استعاذ بالله من شرها ، واستنجد الملائكة الأبرار ضدها ، وكلم السماء بصوت عال يصعد إليها وسط سكوت الهواء وسكونه (ص ١٨١) . إن حامدا لم يكن متدينا في يوم من الأيام ، ومع ذلك فإن الراوى يؤكد أن الناس يعرفون عنه الاستقامة والدين (ص / ١٨١) . إنه لا يصلى (ص / ١٨٤) ، بل إنه (على حسب الظاهر على الأقل) لا يؤمن بالآخرة ، فالمت عنده ، هو « ذلك الداء الأخير نرجع معه الى العدم الذي خرجنا منه : عدم الأبدية الخالد » (ص / ١٩٥) ، وانظر كذلك ص ٢٤٦ . وهذا هو اعتقاد زينب ، فيما يبدو : أيضا . (ص / ٣٢٨ ، ٣٣٠) . بل إن الكاتب (ص / ٢٤٣) ليصوره وقد استولت عليه اللامبالاة ، على النحو التالي : « . . .

يقلب في ضميره عليه يجد ما يؤاخذ نفسه به ، فلا يجد شيئا ، ويعمل ما كان يأنف منه من قبل فلا يجد الأسف إلى نفسه سبيلا . ولو أن الكون دكت قوائمه ، والقيامة قامت ، وجاء النشور ، وتجلي الخالق جل وعلا حتى بلغ الصراط لهب النار ، وأسمنت من قصور الجنة مسمعات الغواني لما كان أمام ذلك كله إلا هازا رأسه ، مستغربا ما يأخذ الناس من الوجع » . صحيح أن هذه المبالغة ، التي لا أظننى أعدو حدود اللياقة إذا وصفتها بالوقاحة ، هي من كلام الراوى . بيد أن تخيله زد فعل حامد على ذلك النحو له دلالاته ومغزاه . ثم إن رأى حامد في الزواج ، كنظام اجتماعي ، يخالف تماما نظرة الدين إليه (١٣٠ - ١٣٢) . وهو أيضا لا يجد غضاضة في أن يشهد الله على قبلته بزيب (ص / ١٨٧) .

وما دمنا تناولنا رسم الشخصيات فمن المناسب ان نتحدث هنا عن لغة الحوار ، تلك التي ما زال الأدباء والنقاد واللغويون والمفكرون يختصون بشأنها . وبرغم أن كاتب هذه السطور من أتصار الرأي القائل بأن القصة ينبغي أن تكتب كلها سردا ووصفا وحوارا بالفصحى ،

وإن كان لابد من استعمال لغة سهلة بسيطة في الحوار قريبة من العامية ومطعمة ببعض عباراتها ، فإننى أكتفى هنا بالإشارة الى أن الكاتب قد جرى في قصته هذه على كتابة الحوار بالعامية ، إلا أنه ينتقل فجأة (ص / ١٣٣) إلى استخدام الفصحى ، مع أنه في الصفحة السابقة على ذلك مباشرة ، وفي الحوار الدائر بين نفس الأشخاص ، قد استعمل العامية . ولا أدري بالضبط سر هذا التغير المفاجيء ، وربما كان لتحول الموضوع من مجرد ملاحظات ساخرة إلى نقاش عميق حول موضوع الزواج دخل في ذلك ، وكأن العامية لا تستطيع ، في نظر الكاتب ، أن تؤدي هذه الافكار العميقة . وثمة ملاحظة أخرى على هذا الحوار هي أن كلام المتحاورين قد يطول ، مما يجعلنا نفتقد في هذه المناقشات الحيوية التي نجدها في الحوارات الأخرى . تصور مثلا أن حامدا يظل يتكلم صفحتين ونصفا (ص / ١٣٤ - ١٣٦) من

غير أن يقاطعه أحد ولو باستفسار أو استحسان أو حتى بكلمة عابرة تنبهت الى أن هناك من يستمعون اليه .

أما حامد فإنه في حديثه إلى نفسه يستخدم الفصحى (ص / ١٨٢ - ١٨٤) ، وإن كان استخدام الفصحى هنا راجعا ، فيما أظن ، إلى أن معظم الكتاب قد درجوا على التعبير عن خواطر شخصيات قصصهم بها . ومع ذلك فلا شك أن هذا نوع من التناقض إذ الانسان يستخدم في تفكيره اللغة اللنى يتحدث بها .

وقبل أن نترك هذه النقطة لغيرها ألفت الانتباه إلى أن المؤلف في الحوار العامي يكتب الكلمات العامية عادة كما تنطق ، وذلك مثل « وليامدى » (والايام دى) ص / ١٧٠ ومثل « بالصوط » (بالصوت) ص / ٢٠٨ ، ومثل « حبة مورد » (ماء ورد) ص / ٢٠٧ ، وهكذا . وبعد ، فإذا كانت هذه هي عيوب قصة « زينب » ، وهناك عيب آخر سأتناوله بعد قليل ، فما الذى يجعل القراء يقبلون عليها حتى اليوم هذا الإقبال الكبير ؟ يبدو لى أن هذا راجع إلى عوامل ثلاثة :

الأول هو هذه الصورة الدقيقة والحية لريفنا المصرى فى ذلك الوقت . إن هيكلا لم يغادر تقريبا شيئا من عادات القرية وأفراحها ورجالها وألعاب صبينها وحيواناتها وطيورها ، وإن غابت عن القصة عدة ومتاعها وحقولها ومزروعاتها وأسواقها وأعيادها وبيوتها ونسائها أنواع من الطيور التى تعرفها القرية المصرية (لقد أكثر الراوى من ذكر القمري والقبرة والعصفور . وذكر أبا فصادة ، فيما تبعت اليه ، مرة واحدة أو مرتين ، وكذلك الحال مع الحمام ، ولكن أين اليمام ، والغراب ، والحدأة ، والخفاش وأبو قردان ، والبلبل ، والكروان ، وعصفور الجنة ، والهدهد ؟ اللهم إلا اذا كان بعض هذه الطيور قد اختفى مؤقتا من مصر فى ذلك الحين ، كما يحدث حيننا بعد حين ، فان كاتب هذه السطور لا يذكر أنه رأى الغراب منذ مدة طويلة ، ومع ذلك فقد صادفت منذ وقت قريب عددا من الأغرابة على أرض الحرم الجامعى ، فكانت لرؤيتى لها بهجة كبيرة إذ أعادتني إلى طفولتى فى

الريف حينما كنا نشاهد الغراب ونسمع نغابيه في كل مكان ، على قمم
الاشجار وفي الحقول وعلى الطرق الزراعية .

لقد وصف هيكل وصفا حيا دقيقا عمل الفلاحين في الحقول ،
سواء وهم يجمعون القطن ، أو ينقون الدودة ، أو ينقون الأرض
بالطنبور أو بالنساقية ، أو يزرعون البرسيم أو يحصدون القمح أو
يدرسونه ، كما استطاع أن يجعلنا نشاهدهم عن كثب وبوضوح بل
ونسمع لغظهم وهم يتسلمون أجره الاسبوع من المكاتب ليلة السوق .
حتى المسجد لم يفت الكاتب أن يرسمه رسما كله حيوية ، برغم أن
هذا الوصف لا يندمج مع بقية عناصر القصة اندماجا عضويا .

إن كل صفحة في القصة تعكس شيئا من حياة الريف سواء في
الحقول أو في داخل القرية والبيوت ، حتى العشب الذي ينمو على
ضفاف الجداول لم يفت الكاتب أن يقف عنده ويضعه تحت أبصارنا
بطريقة نجس معها أننا يمكننا أن نمد يدينا ونلمسه لمسنا .

وإني لأوافق الأستاذ يحيى حقي موافقة تامة على أن « زينب »
« لا تزال إلى اليوم أفضل القصص في وصف الريف وصفا مستوعبا
شاملا » ، لا أستثنى من ذلك ولا قصص المرجوم محمد عبد الحلیم
عبد الله نفسه ، الذي تجرى حوادث كثير من قصصه في الريف ،
والذي أبدع أيضا في وصفه ، فإن انجازته في كل قصصه ايقصر عما
حوته « زينب » وحدها في هذا المجال .

وهيكل في رسمه لذلك كله إنما كان عاشقا مدلها في حب الريف
المصري وجوه وأهله وحيوانه وزرعه . لقد وصف القرية المصرية في
الفصول الأربعة على مدار السنة . وهو في أثناء ذلك لم تفتت شاردة
ولا واردة من التغييرات التي تصاحب هذه الفصول مهما دقت أو
جألت .

وهو لم يفعل ذلك مرة واحدة ، فإن زمن القصة يستغرق عدة
سنوات ، أي أنه لم يصف الريف في ربيع واحد أو خريف واحد أو

صيف واحد أو شتاء واحد ، بل في عدد من الأصيف والشتاءات والأخرفة والأربعة ، وفي كل مرة يطالع القارىء شيئاً جديداً ، وبخاصة أن الزاوى كان متيقظاً أشد اليقظة لما يفعله من الغداة وكر العشى بالخلوقات جميعاً أحياء وجمادات (انظر مصداق ذلك في وصف ليالى أصيف ص ١٧ - ٢٢ ، وص ١١٠ ، وص ١١٩ ع ١٧١ - ١٧٦ ، وص ١٧٧ ، وص ١٨٤ - ١٨٥ . . . إلخ) .

بل إنه لم يحدث ؛ في حدود انتباهي ، أن جاء وصف غروب الشمس مثلاً متشابهاً ولو مرة واحدة (ويمكن القارىء أن يتأكد من ذلك إذا رجع للصفحات التالية ص / ٦١ ، ٧٣ ، ٩٣ ، ١١٥ ، ١٢٧ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٧٠ ، ٨٧١ ، ٢١٥ ، ٢٢٠ ، ٢٢٣ ، ٣٢٢) . بل بلغ من غرامه بالريف أن القصة امتلأت بالألفاظ والمصطلحات والتعبيرات انزراعية ، مثل « يطلعوا بالوش » (أى يصلوا إلى نهاية الحقل فيعودوا أدراجهم إلى ان يبلغوا نهايته من الناحية الأخرى) ص ٢٩ ، و « أدوار المليية » (أى : البرى) ص ١٣ ، و « التملية » (وهم الفلاحون الأجراء) ص / ١٥ و « تجريد البهائم » ص / ٢٢ و « الفايط » (الربا) ص / ٧٢ ، و « التفويض » (والمقصود به التهمك اللاذع) ص / ١٨٠ ، و « الفردة والمكسر » (وكلاهما من أجزاء الحقل التى يقسمه الفلاح إليها تسهيلاً لعملية البرى بالذات) ص / ١٣ ، و (خف الذرة) ١١١ ، و « المناهدة » (أى الجدال المزعج) ص / ١٦٩ ، و « الشرشرة » ص ١٧٨ ، « والسلامية » ص / ١٧٧ و « المستوكر فى الدار » (أى الملازم لها) ص ١٩٢ و « النذك » ص / ١٩٤ ، و « الطريق المدقوقة » (وهى التى مهدها كثرة السير فيها) ص / ٢٠٠ ، و « وسواس القطن » ص / ٢٢٣ ، و « البشت والدفية » ص / ٢٢٠ ، و « الوابور » (القطار) ص ٢٩٩ ، و « متأخر » (بمعنى : دنت ساعة وفاته) ص / ٣١٥ ، و « القروة » (طعام التعزية) ص / ٣١٥ ، و « القلقيل » (كتل الطين الجامدة الصلبة) ص / ٣٢٦ ، (الربة) (آخر بطن فى

البرسيم ، وهى التى يتركها الفلاح فى الحقل حتى تجف ، فيحصدها
ليدرسها ويحصل منها على بذرة الزرعة القادمة (ص ٣٢٧ •

هذا ، وقد لاحظت أنه فى الصفحات الأولى من القصة كان يضع
الألفاظ والتعبيرات العامية بين قوسين ، ثم أهمل ذلك فيما بعد ، سهوا
أو استسهالا •

وثانى هذه العوامل أن الشاعرية تفرغ بجانبيها على كل هذه
اللوحات الجميلة التى رسمها هيكل للريف • خذ مثلا حقل القطن ،
وهو أبعد المناظر الريفية بطبيعته عن الشاعرية ، كيف وصفه الكاتب
هذا الوصف البدع :

« كان ذلك أول الخريف ، والبنات فى قفولهن يتحدثن عن
الجلابيب التى أعددن أو يعددن لجمع القطن ، ويجكين حكايات عن
هذه الأيام الجميلة التى مضت حين كن يشتغلن باليومية ، ويتسلن
بالغناء عن تعب العمل ، فترتفع أصواتهن العالية المرتبة يحيط بها
ضوء الشمس ، ثم تنتشر فى الهواء ، وتهتز أشجار القطن المتوجة
بثمرها الناضج الناصع انبياض يعطى المزرعة الواسعة معنى المشيب
وكأنها فى اهتزازها قد أثار هذا الصوت شجنها فطربت ، وبعث إليها
وهى فى منتهى حياتها سرورا لم تعرفه من قبل » (ص / ٩٥) • إن
خلع « المشيب » على حقل القطن لهو صورة جديدة تماما وجد موفقة ،
إذ إن لوز القطن يتفتح فى الخريف والخريف يوحى بتقدم العمر وبداية
المشيب • وفضلا عن ذلك فإن الكاتب قد مزج بهذه الصورة مشاعر
الفتيات وأصواتهن وغناءهن وهن يعملن • ثم هو لم ينس ضوء الشمس ،
فجاءت الصورة مكتملة العناصر لونا وخطا وضوءا وصوتا وحركة
وإحساسا •

إن هذا كله ليبدل على مدى هيام هيكل بالريف المصرى • إنه
هيام يرى هيكل من خلاله الطبيعة المصرية وكأنها أناس تحسن بإحساس
الفلاحين ، فقتبهج لأفراحهم وتأسى لآلامهم وأحزانهم ، وقد يقابل

المؤلف بين فرحة الطبيعة وأحزان أبطاله ليبرز هذه الاحزان إبرازاً قويا شديد التأثير :

« جاء انخريف على كل ذى ساق ، ولم يبق إلا النبت الأخضر يغضى وجه البسيطة وقد انكشف لمقدم الشتاء . ومزارع البرسيم تذب أمام البصر إلى اللانهاية . وأقفرت الأرض من بنى آدم . جماعه العمال . وأصبحت مرعى للنعم التي شاركتهم أيام نصبهم . وها هي ترتاح أن جادت عليهم الطبيعة ببعض الراحة ، فتراها فى رعيها وكأنها فى شهور عيدها ترفع رأسها ما بين آونة وأخرى ، ثم ترعق فتملا أذن الطبيعة الصامتة .

ويجيبها من الجو جماعة الطير من قطة أو قمرية تصب من علوها أغاريد الشتاء وتصدع بصوتها الرخيم الهادى ، فتملا أذن الطبيعة بما يذهب روعها ويرد إليها هدأتها . ثم على مرمى النظر ترى عشا من الحطب الناشف أبيض لا غيرة عليه قد غسله المطر والريح « (ص / ٣٦) .

من هنا فإننا نستغرب اتهام بعض النقاد لوصف الطبيعة فى هذه القصة بأنه وصف منفصل لا تربطه أية وشيجة بعواطف الشخصيات .
خذ مثلا :

« سمعت زينب من جديد ما يقال عن زواجها بحسن وكان هذا النبا قد بقى مختفيا طول الشتاء حيث لا خصب ولا نماء ، فلما قدم الربيع استعاد حياته وظهر وانتشر فى الهواء . ومهما يكن من تناسيتها إياه فى وحدتها ومن ذكرها الدائم لإبراهيم ومن تشعشع الحب فى نفسها فلقد كان يملك عليها ساعات يدس فيها سمومه ، ويفسد عليها طعمها . ثم لا تلبث أن تروح بأحلامها إلى جو مملوء بالحب يسرى فيه خيالها كما يحلو له . وتسير إذ ذلك بين المزارع فرحة بكل ما حولها من جمال الوجود ، وتهيم بالنبات البديع والأشجار الكبيرة قد اتخذها الطير سكنا ، فهو يقف على فروعها المورقة هادئا مطمئنا ، ويصب من رفعته أغاريدته الحلوة كلها الهيام والحب .

وبقيت في هاته الأحلام اللذيذة حتى أزعجها عنها تكرر ما يقال
وسماعها إياه كل يوم ومن كل الناس ، غداؤها الأسي ، وأصبح ذكر
إبراهيم يضيف مع مخاؤها آلاما إلى آلامها .

فلما كانت في بعض الأيام وقد سئمت الناس وحديثهم ووجوههم
وكل شيء فيهم وتآقت للوحدة والابتعاد عنهم وعن شرورهم وسموم
جمعيتهم ، خرجت بعد الظهر هادئة على وجهها تريد الانفراد في أية
مزرعة كانت ما كنت ، فلم يبق لها بين بني آدم أنيس .

وقابلتها الحقول لأول ما خرجت قد نما فوقها القطن ولا يزال
شجره صغيرا ضئيلا ، والأرض مكشوفة قد كستها شمس الربيع
ترسل شعاعها وسط الجو الساكن الهاديء والسماء زرقا صافية يلمع
على سطحها العظيم النور الممتد على الوجود . وعلى مرامي النظر تقوم
الأشجار تحف بالمزارع ، وقد ابتدأت ريح الأصيل تهز أوراقها فسلكت
بينها سكة مدقوقة تركها النور بيضاء سمراء . ولم تلك إلا سويعة حتى
ابتدأ كل ما يحيط بها تدخله الحياة ويستفيق من غفوة الظهيرة . وابتدا
يقطع صمت الجو الأخرس جماعة الطير من فروع الشجرة بعد
مقيلها ، وتصدح بنغماتها العذبة فتضيف إلى الحياة الوليدة معنى
السرور والبهجة ، ويحمل إلى الهواء أغاريدها يوقظ بها الخليقة النائمة
المحرورة ، وهكذا تنبعث الحياة في أجزاء الكون ، وتسرى السعادة في
جميعه : أرضه وسماؤه وشجره وطيره وهوائه ، ولا يبقى تحت السماء
مما تحيط به دائرة الأفق بائس محزون إلا قلب السائرة في وحدتها «
(ص / ٥٩ - ٦٠) .

ولن أتف هنا إلا أمام ربط المؤلف بين همود خبير زواجها بن
حسن أثناء فصل الشتاء ، وانتشار هذا الخبر مرة أخرى مع يقظة
الطبيعة في فصل الربيع ، وإلا أمام اختيار المؤلف الموفق لوقت
القبولة تخرج فيه زينب وقد أثقلتها الأحران ، فيكون سكون الحقول
وثقل حركتها بل هجوعها تحت وقدة الشمس ملائما لما يثقل قلب
بطلتنا من يأس . أما حينما تستيقظ الحقول مع مقدم العصر ، وتعود

إلى مرحها وحيويتها فإن زينب تبدو وسط ذلك كله وحيدة غريبة لا تجد من يلتفت إليها ويعطف على آلامها .

ولا يفوتك مقدره الكاتب العجيبه على تجسيد ما لا يجسد ، وعد بنفسك إلى ما قاله عن ضوء الشمس في النص السابق ترصدق ما أقول : « والأرض مكشوفة قد كستها شمس الزبيح ترسل شعاعها وسط الجو الساكن الهادىء ، والسماء زرقا صافية يلمع على سطحها العظيم النور الممتد على الوجود » .

وقد رأينا من قبل كيف أن الهواء ، حتى الهواء ، تعديه مشاعر شخصيات القصة وشهواتها ، فيعبث بأغنية رؤوس الفتيات عبثا يجعل الكاتب يسميه بـ « هذا المتحسس » .

إن هناك تناغما بين شخصيات القصة (وزينب بالذات) وبين الوجود : « والقمر قد انحدر إلى المغيب ينظر إليها نظرة الصب قد ناله الشحوب فهو ذاهل في نشوته وأحاطت بذلك غيطان القطن الأخضر ما يزال طفلا .

ها هي ذى زينب في تلك السن ترنو إليها الطبيعة وما عليها بعين العاشق فتغضى طرفها حياء ، وترفع جفونها قليلا قليلا لترى مبلغ دلها على ذلك الهائم ثم تخفضها من جديد . وقد أخذت مما حولها ما ملا قلبها سرورا ، وأضاف إلى جمالها جمالا ورقة ، فزاد الوجود غراما بها وزادها به تعلقا ووجدا » (ص / ٢١) .

ولقد كان الكاتب موفقا غاية التوفيق حينما جعل السماء في أواخر القصة ، وقد خرجت زينب في إحدى نزهاتها المنفردة قبل ان تموت بقليل ، تكفهر بالسحب ، وتهطل بالمطر ، بل إنه جعل أيضا موت شيخ البلد وعزيل النسوة عليه إرھاصا بدنو أجلها (انظر ص ٣١١ -- ٣١٣ ، ٣١٥) .

أما العامل الثالث وراء جمال هذه القصة وخلودها (ذلك أنى موقن بأن الأجيال المقبلة أيضا سنرى فيها هذا الرأى) فهو نفوذها ،

مرغم أن المؤلف كتبها وهو لا يزال شابا في السادسة والعشرين من عمره ، إلى سر الحياة وعقدتها بل مأساتها ، وهو كثر العداة ومر العشى ، والبسر في أثناء ذلك كله يرون سعادتهم في تناول أيديهم فإذا مدوها غرت هذه السعادة أهامهم ، فلم يستطيعوا عليها قبضا .

إن القصة تبغديء وكل شيء بهيج سعيد ، وكذلك أبطال القصة ، إذ الآمال تحدهم ، والاطمئنان يوشى حياتهم ونفوسهم ، ولكننا ننظر في نهاية القصة فنرى ماذا ؟ نرى زينب وقد حرمت من إبراهيم وحامد . وهي تحاول أن تحب زوجها الطيب الذي لم يسيء إليها ، بيد أن للقلوب لغتها التي لا يفهمها غيرها . ونرى حامدا وقد صرفت يده من زينب وعزيزة كليهما ، ونرى إبراهيم وقد طوحت به الأقدار بعيدا بعيدا عن حبيبة القلب ، ونرى حسنا وقد غضبت منه زوجته الجميلة التي كان يحبها حبا جما ، والتي لم تكن تبادلها هذا الحب بحب مثله . آه من الزمن الدوار الذي لا يبقى ولا يذر ، والذي لا نستطيع أن نوقفه أو نرده على أعقابها حتى نصلح أخطاءه أو نستدرك ما فاتنا (ترى لو أن زينب تزوجت إبراهيم ، وحامدا اقترن بعزيزة ، وحسنا وجد عروسا أخرى يحبها وتحبه أكانوا سيظلون سعداء ؟ أكان الفلك الدوار قد أبقى على مشاعرهم وأسباب سعادتهم كما هي ؟ وأين يذهب الملك إذن وهو عنصر أصيل من عناصر الحياة ؟

ثم هناك الأسلوب ، وهو بعامة أسلوب جزل موح فيه ثراء وتنوع وجدة في الوصف والتصوير . ومما لا شك أن الاقتباسات السابقة قد وضحته توضيحا لا يحتاج إلى مزيد بيان . ومع ذلك فإن لنا ملاحظات أخرى عليه :

فهناك الأخطاء النحوية والصرفية واللغوية والتركيبية من مثل « أوراها شغله » (والصواب : أراه) ص ١٥ ، و « والآلات مشتتة هنا وهناك » (وهو يريد : موجودة في كل مكان) ص / ٣٥ ، و « لم يستمروا في الكلام أن مروا بجماعة » (والصواب : وما لبثوا وهم يتكلمون أن مروا . . . إلخ) ص / ٤٨ ، و « عرت الجرداء »

(وصحتها : عريت) ص / ٥٧ . و « يسقط من أعلى الشجرة
عصفور . . . ويعتلى الشجرة من جديد (والذقة تقتضى أن يقول
« يحط ، ويطير ») ص / ٦٠ ، و « حتى ليكادوا » (وصحتها
« ليتأدون » فإن اللام قد منعت « حتى » من نصب الفعل هنا)
ص / ٧٦ ، و « إخوانهم » (وهى غير دقيقة ، إذ المقصود
« إخوتهم ») ص / ٨٩ ، و « أخذ مكانه من بينهم » بزيادة من
ص / ١٠٤ و « صمم عزمه » (وهو تركيب غريب ، فإما أن نقول :
« صمم » أو نقول : « عزم » ، أما الجمع بينهما على هذا النحو فهو
غريب) ص / ١٠٦ ، و « جاءت الى حلمه » (بمعنى : « خطرت
بباله ») ص / ١٣١ ، و « التى لا تقدر أمامها دون ان يذهب فى
سكرات السعادة » ، وهو تركيب منتهافت يحتاج إلى تقويم بحيث
يكون : « لا تقدر أمامها إلا أن نذهب . . . إلخ ») ص / ١٤٥ ،
و « أن خانا عقدة كانت فيها يد الله » (وهى ركيكة والمقصود أن يد
الله قد اشتركت مع يديهما فى عقد عقدة الزواج) ص / ١٤٩ ،
و « سعة سعادتهم » (ولا شك أن وصف السعادة بالسعة غير
مستساغ) ص / ١٦٠ ، و « الهواء الناشف » (والناشف صفة
للأشياء التى تستطيع اليد أن تمسك بها ، فكان ينبغى أن يقول :
« الهواء الجاف ») ص / ١٦٦ ، و « وحامد وإن لم . . . إلا
أنه . . . » (وهو خطأ شائع صوابه : (وحامد وإن لم . . .
فإنه . . .) ص / ١٧٩ ، و « الشبه مظلمة » (وصوابها : شبه
المظلمة ») ص / ١٨١ ، و « وكان ما أحلى ذلك » (وصحتها :
« وما كان أحلى ذلك ») ص / ٢٠٤ ، و « نحن بنو آدم بين الملائكة
والبهائم » (وصوابها : ونحن بنو آدم . . . إلخ) ص / ١٨٤ ،
و « ما كان ذلك ليدها أن تحب فى صديقا » (والمراد : « ما كان
ذلك ليجعلها تحسبنى . . . ») ص / ١٨٧ ، و « فى محاجرها الجميلة »
(وهو خطأ وخشونة ذوق ، إذ المقصود : « من عيونها الجميلة »)
ص / ٢٣٨ ، و « ارتفعت زينب من مضجعا » (وهو غير دقيق ،
وصوابه « قامت » أو « نهضت » مثلا) ص / ٢٩٣ .

وهناك ألفاظ ياذ المؤلف استعمالها دائما ، ككلمة « الناسف » ،
 أنى رأيناه يصف بها الهواء (:) ، كما وصف بها المآقى فى موضوع
 اخر : « مآقىها الناشفة » ص ٣٣٢ ، وكلمة « هاته » ، التى استعمالها
 دائما مكان « هذه » اللهم إلا مرة واحدة فى حدود ما أذكر ، وكلمة
 « الحصيد » ، التى استخدمها حيناً بمعنى « انحصاد » ص / ١٧
 وحيناً آخر بمعنى « الأرض المحصودة » ص / ١٥٩ ، وكلمة
 « الجمعية » ، التى تعنى عنده وفى كتابات معاصره أيضا فيما أذكر :
 « المجتمع » ، وإن كان قد استخدمها مرة بمعنى « الاختلاط بالناس »
 ص / ٥٩ ، وكلمة « تيهاء » ، التى تكررت كثيرا جدا .

على أن عنده تركيبيا قد جاوز غرامه به الحد المقبول ، إذ إنه
 يفضل استخدام جملة الحال بدل النعت أو العطف حين يكون هذان
 أوقع . وهذه أمثلة على ما نقول :

« ثم يحمل ذلك كله عنقه الغليظ القصير قام فوق قفص قوى
 عاش كل هذا العمر . . . » ص / ١٧٠ .

« وإن كان زعبوطه هو الزعبوط لا يعرف ابنه أيان بيتدىء
 تاريخه . . . » ص / ٧١ .

« ما هذان العجوزان أكل عليهما الدهر . . . » ص / ٨٣ .

« وفاضت عليهما السعادة لا يقدرانها . . . » ص / ١١٩ .

« والوجود يتقدم نحو الربيع بدأ يزول عنه القطوب . . . »
 ص / ١٣٩ .

وغير ذلك كثير جدا .

إن الغرام بمثل هذا التركيب هو مظهر من مظاهر الحذقة ، التى
 ينبغى أن يتخلص منها أسلوب القصة ما أمكن ، إذ هى تناقض ما يهدف
 القصص إلى خلقه من جو واقعى وندمة طبيعية .

وفى ختام هذه الدراسة أحب ان أؤكد أن هيكلا ، على عكس ما

ادعى يحيى حقي ، لم يغالط نفسه حين ذكر في مقدمة الطبعة الثانية من « زينب » أن الريف المصرى عنده أجمل كثيرا من الريف الأوروبى • وأرجو من القارئ أن يرجع إلى كتاب المؤلف الذى جعل عنوانه « ولدى » ، والذى حكى فيه رحلته هو وزوجته لبعض البلاد الأوربية تسلياً عن فقد ابنتهما ، فإن كلام المؤلف ، وهو يصف انبهاره بمظاهر الجمال فى ريف هذه البلاد ، على رغم أن أسلوبه فى هذا الكتاب يبلغ قمة التجويد والصدق ، لا يلمس قلوبنا ، لأنه ليس مقبوساً من نار القلب ، التى قبس منها وصفه لريف بلاده فى « زينب » •

دعاء الكروان

ط . دار المعارف

ظهرت هذه القصة في سنة أربع وثلاثين وتسعمائة وألف في نحو مائة وخمسين صفحة من القطع المتوسط . ولو أنها خلصت مما فيها من ثرثرة وفضول في القول وتكرار ممل لهبط عدد صفحاتها إلى نحو الخمسين ، ولكن طه حسين ، بما هو مشهور عنه من مط الكلام ومضغه وتقليبه بلا فائدة ولا داع ، ذات اليمين وذات الشمال ، ثم الرجوع إلى مستهله ، والعودة به كرة أخرى إلى نهايته ، وغرامة بالترادف الذي لا يضيف في غالب الأحيان جديدا ، استطاع أن يصل بها إلى ذلك الطول . (لقد قرأت مرة للمرحوم مصطفى الراجعي انتقادا لهذه السمة في أسلوب طه حسين ولم أوله كبير اهتمام ، حتى أعدت قراءة هذه القصة ، بعد أن كنت قرأتها منذ أكثر من خمسة عشر عاما فلم تعجبني ، فعندئذ تذكرت فجأة ما أخذه الراجعي على هذا الأسلوب ورأيت أن الرجل ، عليه رحمة الله ، كان محقا) . وهأنذا أفتح الكتاب كبفما اتفق ، فينفتح على الصفحة الخامسة والأربعين ، فماذا اقرأ ؟ إنني أقرأ هذه العبارة : « هانت أيها الطائر العزيز تنشر في الجو المظلم الساكن نداءك السريع البعيد كأنه استغاثة المغيث . ما خطبك ؟ لا أكاد أمضي في النوم حتى تسرع إلى فتوقظني » ، غير أن طه حسين ، والثرثرة هي قوام أسلوبه (وظلم من اتهم بها زكي مبارك ، فإن صاحب « دعاء الكروان » أولى بها منه) بيديء في هذه الكلمات ، وفي هذا المعنى ويعيد ، حتى يمتط هذا السطر إلى أكثر من صفحة ، انظر كيف فعل ذلك : « ما خطبك ؟ وما أنباؤك ؟ وما الذي يغريك بي ويسلطك علي ؟ لا أكاد أمضي في النوم حتى تسرع إلى فتوقظني ، كأنما أخذت على نفسك أو أخذ غيرك عليك عهدا ألا تخنى بيني وبين النوم ، وكأنما كلفت نفسك أو كلفك غيرك أن توقظني إذا تقدم الليل لتظهرني من الأمر على ما كان خايقا أن يفوتني إن استسلمت للذة الأحلام ! ابعث

نداءك سريعاً بعيداً أو لا تبعثه فقد أيقظني ، وما أرى أنى سأعود إلى النوم دون أن أشهد شيئاً كالذى شهدته أمس حين كانت أختي ماثلة ذاهلة كأنما تنتظر أخبار السماء . إنى لأشعر بأنى سأراها ماثلة ذاهلة حيث رأيتها أمس ، وإنى لأتهياً للنهوض إليها ، ولكن نداءك لا ينقطع .

إن لك لشأناً !

ماذا أيقظ الناس ؟ إنى لأحس حركة خارج الدار ، وإنى لأسمعهم يتداعون ويتنادون ، وإنى لأشعر كأنهم يسرعون إلى غاية لا أعرفها .

ماذا أيقظ من في الدار ؟ إن الحركة من حوئي لتكثر وتختلط وتشتد ، وإنى أشعر بالفزع قد انتشر في الجو كما ينتشر الدخان الكثيف .

وهذا نداءؤك أيها الطائر العزيز ما زال متصلاً سريعاً بعيداً ، كأنك لم توكل بإيقاظي وحدي ، وإنما وكلت بإيقاظ الناس جميعاً والأحياء جميعاً . انظر (!) إن كل شيء قد استيقظ من حولك ، ولكن نداءك ما زال سريعاً بعيداً .

أتريد أن تتحدث إلى النجوم ؟ «

أليست هذه ثرثرة بغيضة تذكرنا بذلك المغنى الذى قيل إنه كان يظل الليل يبدى ويعيد في شكواه : « أنا زعلان » ، وعبثاً يحاول المستمعون أن يعرفوا منه سبب جزئه ، فلا يزيد على أن يكرر حتى مطلع الصبح هاتين الكلمتين : « أنا زعلان ! » .

والحقيقة أن هذا الاقتباس يحوى معظم العيوب المقاتلة التى تعاني منها هذه القصة ، وكل ما كتب طه حسين في هذا اللون من الأدب .

فهذا العيب الذى يأخذ بخناق القارئ ويسبب له الملل المرهق منتشر في جميع فصول القصة ، بل في جميع صفحاتها . وليس القارئ بحاجة إلى مثال آخر ، إذ يستطيع أن يلمس هذا بنفسه في أى صفحة يفتح عليها الكتاب . ثم إن الأسلوب الذى رويت به القصة لا يلائم

أبدا شخصية الراوية وهي ليست أكثر من فتاة صعيدية تشتغل بالخدمة في البيوت ، وقد تكون استطاعت أن تتعلم « فك الخط » على يد ابنة الماءور الذي كانت تخدم في بيته .

إن هذا الأسلوب الجاهظي بما فيه من ألفاظ غريبة قلما توجد في كتابات الأدباء المعاصرين . ومن حرص على التوقيع الموسيقي عن طريق السجع وانجناس والتوازن والترادف ، ومن حذقلقة في بناء جملة ، وفي التعبير عن الفكرة والشعور ، لا يمكن أن تفهمه مثل هذه الخادمة (وإن حاول طه حسين محاولة غاشلة أن يقنعنا أنها استطاعت تعلم الفرنسية على خديجة بنت ذلك المأمور) بل أن تصطنعه في رواية قصتها للناس . أتصدق ، بالله عليك ، أن بنتا صعيدية تشتغل بالخدمة في البيوت تستطيع أن تفهم معنى « ثمامة » (ص / ٢٩) أو « القحة » (ص / ٣٧) أو « احتر » (ص / ٥٧) أو « السلطان » (بمعنى الحكومة ص / ٧٤) أو « ولوج » أو « تستظهر » (ص / ٨٣) ، أو « يحتبل الفتيات احتبالا » (ص / ٩٩) أو « الصديق » (بمعنى الصديقة . ص / ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١١١) أو « التصعيد » (ص / ١١٤) أو « لا تراعى » (ص / ١١٥) أو « زوج » (بمعنى زوجة . ص ١١٨) ، ومثلها « ضيف » (بمعنى ضيفة . ص / ١٢٨) ، أو « الأسفار » (أى الكتب . ص / ١٣٠) أو « القالية » (ص / ١٥٠) ؟ فما بالك إذا كانت هذه الألفاظ ، وهي غيضى من غيضى كما يقولون ، هي ألفاظها هي ، تتصرف فيها بيسر عجيب وكأنها تتحدث عامية النجوع والحوارى التى يحسنها أمثالها ؟

أما التوقيع الموسيقي والگرام بالترادف والحذقلقة في التعبير ، فهذه أمثلة جد قليلة منها : « قائمة باسمه » (ص / ٩) و « هذه المدينة الواسعة ذات الأطراف البعيدة والسكان الكثيرين ، والتي تشققها الطرق الحديدية نصفين ، ويمضى فيها هذا الشيء المروع المخيف الغريب الذى يبعث في الجو شررا ونارا ، وصوتا ضخما ، وصفيرا عاليا مخيفا ، والذي يسمونه القطار ، الذى يركبه الناس

يستعينون به على أسفارهم » (ص / ١٦) • أ رأيت مثل هذا حذاقة
ولفا ودوراناً في الإشارة إلى شيء عادي مألوف كالقطار ؟

أرجو ألا تنسى أنها تحكى حكايتها بعد أن حنكتها الأيام ، وارتفت
عقليتها شيئاً وزالت عنها تلك السذاجة الوحشية النى أتت بها أول
الأمر من البادية •

وفي ضوء هذا يمكنك أن ترى أى سخف يقطر من هذا الكلام ،
الذى ربما يصلح لأن يكون (فزورة) يتبارى أهل الصعيد في حلها
على ضوء القمر ، لكنه لا يصلح أبداً أن يكون جزءاً من كلام فتاة
مجروحة القلب مفزعة خاطر من جراء رؤيتها خالها يطعن أختها
في قلب الصحراء بعد أن فقدت عذريتها مع المهندس الذى كانت تستغل
عنده •

ومثله في السخف والبعد عن الواقعية قول هذه الفتاة نفسها :
« ما هذا الشر الذى دفعت إليه ؟ وما هذا اليأس الذى تغرقين فيه ؟
وما هذا الهم الثقيل الذى صب علينا • • • ؟ فقد عرفت أن هما
ثقيلاً ألم بنا ، وأن حزناً ممضاً يمزق قلبك وقلب أمنا ، وأن يأساً مهلكاً
قد استأثر بنفسك استئثاراً • • • » (ص / ٢٧) ، و « نحن نسعى
وجلات خجلات يمسكنا الحياء والاحتشام ، حتى إذا استدارت
الجماعة حول الجفان قل الكلام ، وقرت الأجسام • • • » (ص /
٣٥) (وأحب مرة أخرى ألا تنسى أن فتاتنا هذه تروى القصة بلسانها
لا بقلمها ، ومع ذلك فمن الواضح أنها قادرة على منافسة بديع الزمان
والحريرى وعمالقة كتاب المقامات) بل إنها تتحذلق فتجمع « عطر »
على « أقطار » (ص / ٤١) وتقول (قعيدة دارها) بدلا من « ملازمة
لبيتها » مثلا (ص / ٤٣) ، « قاسى اللحظ جافى اللفظ » (ص /
٥٠) ، وإن هاتين اللفظتين لتتلازمان في كل ما يكتب طه حسين ، فما
إن يقول « اللفظ » حتى لتقفوها « اللحظ » ، أو ما إن يورد « اللحظ »
حتى ليسبق كاتبه إلى « اللفظ » حتى لو تريت هو أو شغل عن إتمام

الكلام ، و « عميق بلويز . . . ليس إلى انقطاعه من سبيل » (ص / ٦٠) و « تنقادفنى القرى . وتتداغنى الضياع » (ص / ٨١) هل نرى من فرق بين الاثنتين أو بين ماتين : « يختلفان على قلبى ويتعاقبان على نفسى » (نفس الصفحة) ، والحمد لله أنه اكتفى بذلك فلم يقل : « وتتواردان على عقلى ، وتتابعان على خاطرى ، وتتواليان على روحى ، وتتدافعان إلى شعورى . . . إلخ ، إلخ » . ومثل ذلك : « لا ترد طارقا ولا تصدر راغبا ، ولا تتجهم لزاثر ولا تنبو بضيف » (ص / ٨٢) . وخذ هذه : « وإذا أنا واحدة في الدار من أهل الدار كأن لم يكن بينى وبين الدار فراق » (ص / ٨٤) . ألا تذكر هذه انجمله بـ « خشب السقف سبع خشبات » ، التى كانوا يطلبون إلينا ونحن صغار أن نظل نكررها ، فتضطرب ألسنتنا ، وتلتوى علينا الحروف وانكلمات .

ولا تنس هذه أيضا : « إنها لتفهمنى في غير سؤال ، إنها لترحمنى في غير تكلف ، إنها لترثى لى ، إنها لتصرف بى ، إنها لتتحدث إلى إنها لتشغلنى عن همى ، إنها لتفتح لى أبوابا ، إنها لتنبئنى . . . » (ص / ٨٨) بـ « إنهاها » الثمانى ، وكأنها أسطوانة الحاكى قد تعلقت الإبرة بكلمة بعينها فيها ، فما تفتأ تبدى فيها وتعيد . و « الإغراء المضى والعقاب المبنى » (ص / ٩٥) . أما المفعولات المطلقة المجردة فهى أكثر من الهم على القلب ! وبعد ، فأسلوب القصة لا يحتمل كل هذا التكلف ، وكل هذه الحذقة ، وكل هذه الثرثرة التى تجرى على وتيرة واحدة ، فالأسلوب هو هو فى مواقف الغضب والحزن والقلق والابتهاج والغزل والجوع والقتل ، وهو هو سواء كان المتكلم هو هذه الخادمة أو أمها أو خديجة أو الباشمهندس . ويقينى أنه لولا نسيان طه حسين لأنطق الكروان أيضا بهذه اللغة الجاحظية الهمدانية ، فحسن أنه نسى وإلا لكان كروانا بلحية وجبة وقفطان !

أسلوب السرد إذن غير واقعى . بل إن المؤلف قد وقع فى غلطة فنية شنيعة حين ابتداء قصته بمنظر وحوار ليسا هما آخر مناظر القصة

وحواراتها ، فإن المفروض أن آمنة أو « سعاد » (ولا أدري لماذا غيرت لاسمها ، إذا إن الباشمهندس لم يكن يعرفها . وحتى لو كان يعرفها فالعبارة حينئذ بشكلها وصوتها لا باسمها . ولكن عد عن هذه ، فمن الصعب أن نطالب صاحب «دعاء الكروان» بتعليل كل شيء ، وإلا لأرهقنا أنفسنا من أمرها عسرا) . أقول : إن المفروض أن آمنة فكرت ، أو استأذنت الكروان (وإن كان المؤلف قد نسي أن يذكر أقد أذن لها الكروان أم لا !) أن تحكى قصتها للناس بعد أن بلغت القصة نهايتها وإلا كان معناها أنها بينما تعيش في بيت الباشمهندس كانت تراوح بين القيام بالخدمة هناك وشرح ما تفعله لنا ، وهو غير معقول ، ذلك أنها استعملت على طول القصة كلها الفعل الماضى لا الفعل المضارع ، الذى كان عليها أن تاجأ إليه لو أنها كانت تشرح لنا ما نراه ، كما يفعل المعلق على الأفلام والمسرحيات فى الإذاعة . كذلك لا يعقل أن تفكر آمنة فى رواية قصتها لنا قبل أن تتم هذه القصة وتتخذ شكلها النهائى ، بحيث يصبح لها معنى تحرض على إطلاعنا عليه (قارن بين الصفحة الأولى من القصة والصفحة الأربعين بعد المائة) . لقد توقعت (فى المرتين اللتين قرأت فيهما القصة) أن تكون أحداث أول صفحة فى القصة هى آخر أحداث القصة ، وأن تكون الصفحات الكذا والمائة والأربعون الباقية قد خصصها الكاتب لاسترجاع الأحداث السابقة ، بحيث عندما ما تدور هذه الأحداث دورتها ونصل إلى ما حكاها فى الصفحة الأولى تكون القصة قد انتهت ، وأشبع الكاتب فضولنا ، الذى أثاره بما غشى به الصفحة الأولى من غموض . لكنى أنظر فإذا بى أبلغ الصفحة الأربعين بعد المائة ، وإذا بالمؤلف يعيد الصفحة الأولى بنصها تقريبا والقصة لما تنته ، وما زال أمامى شوط على أن أقطعه إذا كنت أريد أن أعرف ماذا تم ، فأصاب بخيبة أمل شديدة ، سببها هو هذا التهاك الذى يعيب بناء القصة .

وليس هذا العيب هو العيب الوحيد الذى يفسد تصميم القصة إن كان لها تصميم أصلا . إذ إن هناك عدة أسئلة لم يجشم المؤلف نفسه عناء تجليتها ، فمثلا : ما أخبار الأم بعد أن قتل أخوها إحدى

بنتيها وهريت الأخرى ؟ ثم ألم تفكر آمنة (أو سعاد ، ولا أعرف ، كما قلت ، السبب في تغيير الاسم ، فعيشة هي أم الخير ، وأم الخير هي عيشة) في الاتصال بوالدتها أو في تقصى أخبارها من بعيد ؟ إن الأم تختفى من القصة كما يختفى النخال ، وكما تختفى البادية كلها النى أتت منها هذه الأسرة .

«كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا أنيس ، ولم يسمر بمكة سامر»
ثم ما لزوم الفصل السادس كله (ص ٣٤ - ٤٥) ، الذي خصه الكاتب للحديث عن النسوة الثلاث اللاتي التقت بهن آمنة وأمها أختها في بيت العمدة الذي حططن فيه رحالهن ، وبقيت فيه حتى أتاهن قريبهن ليصطحبهن إلى القرية ؟ إن إحداهن هي «رنوية» . وقد أفاض المؤلف في وصف ماضيها وحاضرها وأخلاقها الفسدة وزوجها أو خليلها المدخول الضمير . واتصافها بالشرطة واشتغالها في ذات الوقت بالقوادة . مما لم يكن ثمة داع إلى شيء منه . لأننا لن نأتقى بزنوية بعد ذلك إلا مرة واحدة ، حين تساعد آمنة على الالتحاق بالخدمة في بعض البيوت ، وهو ما كانت تستطيع أن تقوم به أية امرأة غيرها . بل ما كانت تستطيعه آمنة بنفسها من غير أية مساعدة . لقد أظال المؤلف في وصف فساد أخلاقها ، والمخ إلى اشتغالها بالقوادة بعد أن توات عنها الدنيا ولم تعد تستطيع إغراء الرجال والشبان برفقتها وتهبتها كما كانت تفعل من قبل . فإذا دارت الأيام بأمنة ، ورجعت إلى البيت الذي كانت تستغل فيها من قبل والتي كانت تسكن فيها ، بالمساعده (زنوية ، واحتاجت إلى أن تسكن عندها بعض الوقت . لم نلاحظ على زنوية ولا على دارها شيئاً من التربية التي أظن أنها كانت الوافرة عندها ، اللهم إلا أن بعض الشبان الذين كانوا يفتنون على مقربة من هذه الدار قد ضحكوا مرة (مرة واحدة) ضحكة ذات مغزى ، وسئى ؟ أول وصول آمنة ، مع أن المفروض أن الزائر لا يلاحظ مثل هذه الأنياء أول أمره ، وإنه يرهف بهساعره قليلاً قليلاً ، حين يرى ، يتنبه لما لم ينتبه له قبلاً ، وهو ما لم يحدث ، فإذا كان لزوم زنوية أملاً ، وماذا كانت جدوى الإشارة

المفصلة إلى ماضيها وحاضرها المريبين ؟ ودعك من زوجها ، الذى أم نسمع له صوتا فى الدار كأنه كان مجرد خبطة مريسة فى ضمير امرأته ! والمضحك أن الكاتب لا يجد ما يصف به هذه المرأة إلا أنها استطاعت إلحاق أمانة بالخدمة فى بيت الباشمهندس وأخبرتها بالأمر « قلت ذلك وهى مضطربة أشد اضطراب ، مبتهجة أشد الابتهاج . يدفعها الفرح والمرح إلى أن تأتى حركات مختلطة فيها الرقص والقفز ، وفيها الجد والهزل ، وفيها الدعابة التى ليس بعدها دعابة ، والمجون الذى ليس بعده مجون . حركات على الوجه ، وحركات باليدين ، وحركات فى الجسم كله مجتمعا وفى أعضائه متفرقة . حركات هى إلى الجنون والاختلاط أدنى منها إلى الفرح المعتدل الذى يصدر عن نفس مرحة وعقل مترن . ولم تكثف زنوبة باضطرابها هى ، وإنما انقضت على انقضا ، فقبلتني وأنهضتني وراقصتني ودارت بي حول الغرفة دورانا متصلا سريعا حتى انتهت بي وبنفسها إلى السقوط ، كل ذلك وهى مندفعة فى حركتها وأحاديثها ، لا تمكننى من أن أقول كلمة أو أنطق بحرف أو آتى من الحركات غير ما تريد . قد استحالت إلى جنية وأصبحت الغرفة ميدانا لاضطرابها المختلط الذى لم يقف ولم يهدأ إلا حين أسقطها الدوار وأسقطنى معها على الأرض وحين أفانقت منه بعد قليل » (ص / ١٣٤ - ١٣٥) أيريدنا طه حسين أن نصدق أن هذه هى الطريقة التى تعبر بها عن نفسها قوادة عركت الحياة ، وكل شىء فى يدها سهل ، عندما تنجح فى توفير عمل لآمنة سوف تأخذ فى مقابله بعض القروش ؟ الحق أن ليس أصدق على هذا الذى تكلفه طه حسين فى رسم هذه الصورة المضحكة من المثل القائل :

« تمخض الجبل فولد فأرا » .

على أن المؤلف قد أنطق زنوبة هذه ، التى لم يكن لها دور توديه فى القصة لا تستطيع أية امرأة غيرها أن توديه ، بعبارتين (ولكنهما عبارتان اثنتان لا غير) فيهما طعم الواقعية ، التى تفتقر القصة تماما إليها . أولاها كلامها إلى صاحبتيها فى بيت العمدة عن آمنة :

« لست بزنوبة إن خفيت على أسرار فتاة مثلك لم تبلغ العشرين »

(ص / ١١٦) . نعم ، إنها إحدى عبارتين يتيهتين ، فزئوبة هذه نفسها التي تقول الكلام الآتي (ولآمنة أيضا) : « إني أرى في عينيك جرأة وعنى وجهك شيئاً يشبه القحة » (ص / ٣٧) ، وهو كلام لا يعنى صدوره من أى إنسان ، فضلا عن أن يصدر من هذه القوادة . وحتى يتضح ما فى الكلام من لا واقعية وسخف أرجو من القارىء أن يترجمه إلى العامية ، ليرى أيمكن أن تجرى هذه العبارة على لسان أى إنسان فى الحياة اليومية (أو حتى الأسبوعية) . هل سمعت بربك رجلا أو امرأة أو حتى طفلا يقول : « أنا شايف حاجة كده على وسك شكلها شكل قلة الأدب ! » ؟

أما المرأتان الأخريان فهما خضرة الدلالة (ص / ٤٠ - ٤٣) . وهذه ليس لها أى دور ولو تافها كدور زنوبة فى حياة آمنة التي تدور عليها القصة ، فذكرها فضول زائد ليس له أى معنى ، وكذلك نفيسة العرافة (ص / ٤٠ - ٤٣) ، التي لم تظهر فى القصة إلا لتقول لهنادى أخت آمنة قبل مقتلها بأيام : « إن أمرك يا ابنتى لعجيب ، إني أراك بين اثنين : أحدهما يحبك وسيؤذيك ، ولآخر أذاك وسيحباك . . . إلخ » ، ثم تختفى اختفاء نهائيا . وقد نستطيع أن نغض البصر عن خرافة التنبؤ بالغيب ، فضلا عن أن تكون المتنبئة امرأة عامية جاهلة ، ونرى فى إتيان طه حسين بهذه العرافة محاولة منه لتقليد (سوفوكليس) الكاتب المسرحى اليونانى ، الذى جعل العرافة فى مسرحيته « أوديب ملكا » تتنبأ لأوديب بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه ويفقأ عينيه ، فيبذل الشاب كل ما وسعه من جهد ليتجنب هذا المصير التعيس ويهرب من وطنه إلى بلاد بعيدة مبالغة فى الاحتياط، ولكن نبوءة العرافة تتحقق برغم ذلك بكل حذاغيرها ، ونجد أوديب نفسه وقد اجترح هذه الآثام من غير أن يدري ، فقد استدرجه القدر إليها استدراجا . بيد أن ثمة خرقا هائلا بين عرافة (سوفوكليس) وعرافة طه حسين . إن كلام الأولى إنما هو رمز على القدر ، الذى كان لا بد أن يتحقق (وهل من يستطيع الهروب من قدره ؟) . لقد حاول أوديب بكل طاقته وتدبيره الهروب من هذا القدر فلم يفلح . والمسرحية تدور على ذلك ، لأن

العرافة قد قابلت ما قالته في أولها . أما في « دعاء الكروان » حين العرافة تظهر في وقت يكون القارئ فيه قد توقع أو على الأقل حدس ما ينتظر هنادي . وما الذي تنتظر فتاة صعيدية فرطت في عرضها . غير أنقل ؟ ثم إن نبوءة العرافة الصعيدية غامضة وتناقض الواقع . فإن نص كلامها هو : « أحدهما يحبك وسيؤذيك ، والآخر أذاك وسيحبك » ، والمقصود طبعاً بالأول هو خالها ، ولكن هذا الخال هو . كما وصفته أختها ، شيطان لا يحب أحداً ولا يحبه أحد . كما أن المقصود بالثاني هو الباشمهندس الذي خدعها فزلت معه ، ولم تحدث القصة أبداً أنه بعد أن آذاها قد خطرت له ببال ، فضلاً عن أن يكون قد أحبها . وعلاوة على ذلك كان المظنون ، لأنه الطبيعي ، أن تحاول هنادي الهروب من المصير الفاجع الذي ينتظرها ، فإن غريزة الحياة أقوى من أي اعتبار . وقد رأينا في فلم « البوسطجي » المأخوذ عن قصة « دماء وطن » ليحيى حقي كيف أن الفتاة التي فرطت في عرضها فحبسها أبوها ما إن أحست بالخطر حتى قفزت من الحجرة العلوية التي كانت محبوسة فيها ، وفرت من البيت ، تبتغي النجاة بحياتها ، وهل أغلى من الحياة ؟ ورأينا مطاردة والدها لها وتمكنه أخيراً من إلحاق بها وقتلها . أما هذا الاستسلام الأبله غير المعقول الذي أبدته هنادي فهو مما يناقض طبائع الأشياء . لقد كانت تستطيع البقاء بجانب المهندس الذي أحبته وإن لم يكن هو يحبها . لا ، لا ، إن الفرق هائل بين نبوءة العرافة في مسرحية « أديب ملكا » ونبوءة العرافة عند طه حسين ، وكذلك بين تصرف هنادي الذي لا يمكن تصديقه ، لأن غريزة الحياة أقوى من أي اعتبار ، وبخاصة عند من تحب وكانت أمامها الفرصة للنجاة بجلدها ، وتصرف نظيرتها في « دماء وطن » . إنني كلما فكرت في لا واقعية « دعاء الكروان » أحداثاً وتصرفات شخصيات وحواراً تخيلت مؤلفها وهو يستشير من حوله في رأيهم فيما ينبغي أن يضيفه من أحداث أو تصرفات أو كلام على لسان شخصياته ، فإذا أجمعوا على أن الطبيعي والمنطقي الذي يتوقعه كل إنسان هو كذا وكذا خالف هو عن رأيهم ، ومضى بقصته إلى وجهة أخرى أبعد ما تكون عن المنطق وواقع الأشياء ! ثم يبقى المهندس

الذى أغوى هذه الفتاة (بل انذى فقادت عذريتها معه بمحض إرادتها) وكذلك آمنة . ودعك من أمها ومن المأمور ، الذى شاء طه حسين ، ولا راد لمشيئته ، أن يجعله يطلب نقله من المدينة التى كانت يعمل فيها إلى مدينة أخرى بعيدة حتى لا تجمع ابنته مدينة واحدة مع هذا المهندس الذى خطبها ثم نجحت آمنة (ببساطة طبعا كالعادة ، رغم عدم معقولية ذلك) فى أن تدفع أسرة الفتاة إلى فسخ الخطبة . ووجه الاعتراض على هذا هو أن المتوقع والمنطقى ، وبخاصة فى هذه الفترة من تاريخ مصر ، أن يسعى المأمور نفسه ، وليست وظيفة المأمور بالهينة ، فى التخلص من خطيب ابنته بعد فسخ الخطبة بنقله إلى مكان آخر أو حتى بقتله إذا استلزم الأمر . ولكن المؤلف رأى أن يتخلص من المأمور ، برغم ما فى ذلك من لا واقعية ولا معقولية ، كى يفرغ الجو لآمنة ، فتستطيع الانتقال إلى بيت هذا الباشمهندس بدون علم المأمور ، وكان المأمور ، وقد انتقل بعيدا ، قد قطع صلته نهائيا بماضيه وبالمدينة التى عاش فيها واستقر حياته بها ردحا من الزمن قد يكون طويلا ، فلم يحاول أن يعرف ، بل لم يحمل إليه أحد ، ولو مصادفة ، أخبار هذه المدينة وناسها وخطيب ابنته السابق وخادمتهم التى تركتهم فجأة ولسبب مضحك لا يقتنع به إلا ساذج .

فأما المهندس فهو ليس أكثر من شبح ، فنحن لا نعرف عنه شيئا إلا ما تقوله آمنة عنه ، أو حين يحاول أن يبرر احتجاز البستاني لها مثلا ، أو حين يعرض عليها الزواج ، وكأن زواج مثل هذا العابث المستهتر بخادمته ، وهو الذى بين يديه الفتيات الجميلات من بنات الأسر وغير بنات الأسر ، يمكن أن يتم بهذه السهولة .

إن المؤلف يجعل لتأبئها عليه وعدم إسلامها جسدها له تأثيرا جد مبالغ فيه ، إذ إن هذا العابث المستهتر يضرب عن الخروج من البيت ، ويلتزم حجرته ، ويعرف أن فى الدنيا شيئا اسمه كتب وقراءة إلخ . فهل يريدنا المؤلف أن نصدق أن مثل هذه الخادمة المقطوعة عن بلدها وأهلها ، والتى لا يحمىها أحد ، تستطيع

أن تقف موقف الإباء والرفض أمام سيدها ، هذا الشاب الغنى المترف الذى لا يبالي بأحد ولا يأبه بخلق ، والذى ترك له المأمور بجلالة قدره ! الدنيا بما فيها ، ورحل (على ما فى ذلك من لا منطقية ، كما قدمنا) • فلتتأب كما تشاء ، فهل كان يعجزه أن يغتصبها اغتصابا ؟ إنها ، راحت أو جاءت ، ليست فى نظره إلا خادمة بلا أهل ولا وطن • ولا يعرنبك حكاية تعلمها الفرنسية ، فهو كلام جميل ، ولكنه من حيث الواقع لا يساوى وزنه ترابا ، إذ أين هى تلك الخادمة التى لا تستطيع القراءة إلا بمشقة ، وليس فى ماضيها ولا حاضرها ولا مستقبلها أى حافظ يدفعها إلى تعلم أى شىء ، ثم تتعلم اللغة الفرنسية ، مع أن سيدتها الصغيرة التى يقول المؤلف إنها هى التى علمتها هذه اللغة كانت بحاجة إلى مدرس خصوصى ، فهل يتوقع المؤلف أن نصدق أنها ، رغم انعدام الحافظ لديها وبرغم مستواها الفكرى والاجتماعى وهو على ما نعرف من التواضع والتدنى ، كانت أمهر من سيدتها ، بحيث إنها تعلمت الفرنسية منها هى التى لم تستطع تعلمها إلا على يد مدرس خصوصى ؟

وحتى لا يعتقد القارئ أنى أحمل على القصة وواضعها حملة ظالمة أعود ، كما هو ديدنى ، إلى النصوص • إن المؤلف (ص / ٨٨) يصور لذا رد فعل آمنة عندما سمعت أن سيدتها الصغيرة تتعلم لغة أجنبية ، فيقول :

« إنها لتنبئنى بنبا عجيب لم أفهمه إلا بعد مشقة وجهد وتكرار ! تنبئنى بأنها قد أخذت تتعلم لغة تسميها الفرنسية فلا أفهم منها شيئا ، لغة أخرى ! وكيف يكون ذلك ؟ إنى أعرف أن هناك لغة الريف التى كنت أتحدثها ، ولغة القاهرة التى تتحدثها خديجة ، ولغة ثالثة نقرأها فى الكتب فلا نعجز عن فهمها وإن وجدنا فيه بعض العسر ، فكيف توجد لغة أخرى ، وما عسى أن تكون ؟ وكيف يتعلمها الناس ؟ » أفينظر منا المؤلف أن نبتلع أن هذه البهلاء التى لا تتخيل وجود لغة غير اللغة التى تتكلمها يمكن أن تتعلم لغة أجنبية ، وفى الظروف التى سلفت الإشارة إليها آنفا ، أو يجوز علينا أنها كانت مغرمة بكتب أبناء

الأسرة التي انتقلت إليها ، فكانت تخلو بنفسها الساعات الطوال !
تقرأ ما تستطيع اختلاسه منها (! ! !) وكأنها أمير الشعراء
يهف :

ملت للكتب وودعت الصحابا . . . لم أجد لى صاحبيا إلا الكتابا

صاحب إن عبته أو لم تعب إلخ .

وهى التى تقول إنها كانت تجد مشقة فى القراءة ؟

على أننا يمكن أن نعدي عن هذه ، ولكننا نتساءل : وما الذى
استفادته القصة من تعلمها الفرنسية ؟ إنها قد قصت علينا حياتها
بعد ذلك ، ولم يجز لسانها بكلمة « فرنسية » بعد ذلك أبدا ، فهل هو
مجرد حشو صفحات والسلام ؟

ثم العلاقة بينها وبين الكروان ، هذه العلاقة الغريبة ، كيف تمت ؟
لقد تصادف أن سمعت صراح الكروان عندما طعن خالها أختها « فى
الفضاء العريض » (كما يحب المؤلف دائما لبطلته أن تقول) ، فهل
هذا يكفى أن تنعقد بينها وبين الكروان علاقة ، فضلا عن أن تخلع
هى على هذه العلاقة صفة « التعاهد » ؟ إن الملاحظ أن هذه العلاقة
ليست مقصورة على هذا الكروان بعينه ، ولكنها تمتد لتشمل كل
كروانات الدنيا . وليس ذلك فحسب ، بل إنها لم تر الكروان الذى كان
يصيح أثناء قتل أختها ، ولكنها سمعته فقط ، فكيف يمكن أن تتم
مثل هذه العلاقة مع طائر غير محدد ، لم تره ولم تلعب به ولم تطعمه
ولم تمسكه فى يدها ولم تعن به أو حتى تربت عليه ؟ لقد شاهدت مرة
فى التلفاز البريطانى فلما يدور على علاقة بين صبي وصقر ، ولم يكن
للصبي فى دنياه من اهتمام إلا صقره ، ولم يكن موفقا فى المدرسة
أو بيالى بذلك . ورايناه وهو يأخذه عصر كل يوم إلى الحقول ويطيره
ثم يصفر له فيأتى إليه ويحط على يده . فهما صديقان حميمان .
ثم حدث أن أخاه الأكبر ضاق بذلك ، فتخلص فى غياب الصغير من
الصقر (ولا أذكر الآن كيف) . فلما عاد الصبي إلى البيت وعلم بذلك

اسودت الدنيا في وجهه (وفي وجوهنا أيضا) ، وبكى بكاء يائسا
محرقا (وبكىنا معه) .

فهكذا تنتم الصداقة بين الإنسان والمخوقات العجماء ، أما كروان
طه حسين فأين هو أصلا حتى تقوم مثل هذه الصداقة بينه وبين آمنة ؟
إنها (ص / ١١) تزعم أنه تم بينه وبينها عهد على أن يذكر
مأساة أختها كلما انتصف الليل حتى يثار لهذه الفتاة . . . إلخ ،
وقبل ذلك بمقرتين اثنتين فقط (وكان قد مر على هذا العهد المزعوم
بعض الوقت) تخاطب هي نفسها هذا الطائر قائلا : « لبيك لبيك
أيها الطائر العزيز ! ادن مني إن كان من أخلاقك الدنو ، وأنس إلى
إن كان من خصائصك الأونس إلى الناس . . . » (ص / ١٠) .
فهل هذا هو الطائر الذي عاهدها على الذكرى ؟ فكيف عاهدها إذن
بينما هي لا تعرف أمن أخلاقه الدنو منها أو من خصاله الأونس إلى
الناس ؟

أو قد اقتنع القارئ الآن بأن طه حسين كان بارعا في حشو
الصفحات بأى كلام ، والسلام ؟

وليس هذا هو التناقض الوحيد في الرواية فهي صرة من
الذناقضات ، بل إن عقدة القصة هي تناقض في تناقض . إن آمنة
تقول (ص / ١١) إنها قد عاهدت الكروان على الثأر لأختها ،
وما إن تعود أدرجها إلى بيت المأسور الذي كانت تخدم فيه قبلا ،
وتتذكر أختها ونهايتها الفاجعة وما كانت تتغنى به من غزل حتى تتصور
هذا المهندس الشاب قد برع جماله حتى أصبح فتنة لا تتقى وسحرا
لا يقاوم ، وقد رق حديثه حتى أصبح شركا يصيد القلوب وحبالة
تختلس النفوس ، وقد لطف حركاته حتى لم يبق للامتناع عليها
سبيل . ثم تعقب قائلة : « وأما هذا المهندس الشاب فما أدرى مكانى
منه : أهو مكان المبغضة العدو أم هو مكان المحبة الهائمة ؟ إنه النار
المضطربة ، وإني الفرائشة التي تهفو إليها وتكلف بها ولكن عن علم
بأنها محرقة مهلكة . » (ص ٩٤ - ٩٥) .

فتأمل بالله عليك هذه التي تحب على السماع ، ومن ؟ الشاب
الذي زلت أختها معه فكان في ذلك حتفها على مرأى منها ومسمع .
والذي أقسمت لتتأرن لها منه . وكل هذا وذكرى قتل أختها ما زالت
تلح على ذهنها ووجدانها . ولا تكاد تمر أربع صفحات حتى تقول
بعد أن علمت أن خادمة أخرى قد حلت محل أختها في بيت هذا المهندس
وفي أحضانه : « هو خائن إذن ، وهو يضيف إنهم الخيانة إلى
إنهم الغواية ، وهو خليق أن يلقي جزاء هذين الإثمين كأثمنع ما يكون
الجزاء ، وهو لاق حظه من هذا الجزاء في يوم من الأيام ولاقيه من يد
آمنة هذه التي شهدت الموت مرتين . . . الخ » (ص / ٩٩) .

وهكذا نسيت آمنة النار المضطربة والفراشة التي تلتقي بنفسها
في هذه النار وهي تعلم أنها هالكة ، وحق لها أن تنسب ، فقد نسي
المؤلف نفسه ، إذ إنه فيما هو واضح يخدره سحر الألفاظ ، فكلما
واتته عبارة جميلة أو صورة طريفة أو حتى شائعة فسرعان ما يقذف
بها إلى كاتبه ، ولا يهم أن يقول عكس ذلك بعد قليل ، فقد أرضى
أذنه ولسانه . وما هو بعد عدة صفحات يقول شيئاً آخر خطر له
بيانه فأعجبه فأثبته في القصة ، ولا عليه بعد ذلك أكان هذا الكلام
منطقياً أم لا . تقول آمنة عن محاولتها إفساد خطبة ذلك المهندس
لخديجة سيدتها الصغيرة ابنة المأمور : « كنت مدفوعة إلى إفساد
هذا الأمر الذي يدبر ، ومنع الأسباب أن توصل بين خديجة وبين هذا
المهندس الشاب الذي كان لأختي منذ حين والذي يجب أن يكون لى
بعد حين ، كأنما ورثته عنها بعد الموت » (ص / ١٠٦) فانظر بالله
عليك كيف تطمح نفسها فجأة إلى أن يكون هذا المهندس لها (طبعاً
عشيقاً ، فهذا هو ما يفهم من قولها . إنها تحس كأنها قد ورثته عن
أختها ، وأختها كانت مجرد خادم في داره ينال منها شهوته كلما
أراد ذلك) ، ثم لا تكتفى بهذا ، بل تفسد خطبته لابنة المأمور ، غير
خائفة أن ينالها من ذلك سوء . كل ذلك وهي مجرد خادمة فقيرة
ضائعة وحيدة في هذه المدينة . ولكن ماذا نقول سوى أن طه حسين
على كل شيء قدير ! ومع ذلك فلتعتصم بالصبر أيها القارئ الكريم

فما زالت في جعبة الحاوي مفاجآت ومفاجآت ، فما هي آمنة قد نجحت في الالتحاق بخدمة الباشمهندس ، وما هو رأيها فيه . قالت : « قال وقد عاد إليه ثباته وهدوء نفسه ، واسترد صوته شيئاً من قحته المألوفة ودعابته البغيضة . . . » ، وبعد أسطر قالت : « قال وهو يضحك ضحكا سمجاً وقد مد إلى يدا وددت لو استطعت قطعها . . . » (ص / ١٤٠) ، ثم بعد ست صفحات نراها قد صمت على أن تترك الخدمة في بيته : « أليس قد عجز هذا الشاب الجميل الوسيم المترف اغنى القوى أن يبلغ منى ما بلغ من أمثالي ؟ أو لست أخرج من هذه أدار وقد جرعت مرارة الهزيمة وعلمته أن من فتيات الريف الساذجات الغافرات من يستطعن الثبات لأمثاله والامتناع على أصحاب الذكاء والجمال والترف والجاه والثراء ؟ ! » (ص / ١٤٦) . فتأمل بالله عليك هذا الانتقام « الصالوناتى » الظريف ! أما عندما ييأس من أن يذاتها في الحرام (مع أنها قالت فيما قالت : إنها تعده إرثاً ورثته عن أختها ، التى أعطته نفسها ، من غير زواج طبعاً) ويعرض عليها الزواج يكون تعليقها : « إن فكرة الزواج لم تخطر لى قط ، وما كان ينبغى أن تخطر لى ، فقد أقدمت على كثير من خطير الأمر ، وتصورت في نفسى كثيراً من جليل العمل ، ولكنى احتفظت دائماً بعقلي ، ولم يخرجنى الحب عن طورى كما لم يخرجنى البغض ، ولم يخرجنى الأمل كما لم يخرجنى اليأس عن طورى في لحظة من اللحظات (لا مانع ، فقد خرج القارىء ياستى عن طوره منك ومن مؤلفك ، وفي هذا الكفاية !) . لذلك أجبته صادقة بأن هذا أمر لا ينبغى العبث فيه » (ص / ١٥٨) . طيب إذا كان الأمر كذلك فغفيم كان كل هذا العناء ؟ ثم تتزوجه في النهاية طبعاً كالأفلام المصرية « إياها » .

ومع ذلك فلا أحب أن أعادر هذه النقطة قبل أن أسوق وصفها لجمالها (الذى وقع في دبابيه الباشمهندس الوسيم ابن الأكبر) ؛ قلت : « أنا صاحبة هذه الصورة التى تردها إلى المرأة والتي كانت ترمقها العيون معجبة حين كنت أتناول الشاي في بعض مشاربه عصر اليوم ؟ » (ص / ١٢) وذلك على رغم قولها بعد أسطر : « أرى

صورتى منذ أكثر من عشرين عامًا حين كنت صببية بائسة يائسة .
قد شوه البؤس واليأس شكلها ، وألقيا على وجهها غشاء كئيبا من
الدمامة والقبح » (ص / ١٣) . إن سامة وقبحا بهذه الدرجة
لا يمكن أن يتحولا إلى مثل ذلك الجمال الذى يألوى الرقاب ويلفت
الوجود . ألم يجعل هذه الخادمة قادرة على تحليل أدق المشاعر وأرهفها؟
ألم ينطقها بلغة الجاحظ ويلحقها بكتاب المقامات ؟ ألم يعلمها الفرنسية .
تلك اللغة التى يظل يتعلمها طلبة المدارس والجامعات أعواما بعد
أعوام ثم يفشلون فى مجرد نطقها نطقا سليما ؟ أفيعجز إذن عن
أن يعدل دمامتها وقبحها البشعين إلى جمال بارع يبهر الأبصار ؟

ويبقى أن د . على الراعى قد كتب دراسة حول هذه القصة رد
فيها على ما أخذه عليها د . محمد مندور ، وحاول أن يدافع عنها على
أساس أنها قصة تعليمية . ولا أدري ما الذى يمكن أن تعلمنا إياه
مثل هذه القصة ، اللهم إلا إذا كان المقصود أنها « تعلمنا الفرنسية
فى ثلاثة أيام بدون معلم » ؟ الحق أن هذا الدفاع من الدكتور الراعى
هو من باب تحويل الدمامة والقبح إلى جمال بارع يلفت الأبصار !

لقد افتحم طه حسين فن القصة وهو غير أهل له ففشلت قصصه
فشلا ذريعا ، كما فشلت مقالاته فى النقد القصصى ، تلك المقالات التى
كان يستغرق معظمها عادة تلخيص القصة المنقودة ، فلا يتبقى فى
النهاية إلا سطور معدودة يسوق فيها كلاما عاما لا تلمح فيه من النقد
القصصى إلا أصداء بعيدة . والحق أنه ليس بمعذور فى هذا ولا فى
ذلك . لقد كتب طه حسين هذه القصة بعد صدور « زينب » بعشرين
عاما ، فضلا عن أن هيكل ألف قصته وهو لا يزال شابا صغيرا ، أما
هو فكان قد قارب الخمسين ، ومع ذلك فإن « زينب » على عيوبها لمهى
أفضل منها ألف مرة .

إن فى « دعاء الكروان » بعض الصور التى هى فى حد ذاتها
فذة . ولكن لا تناسب أبدا شخصية الرواية كما قدمنا ، مثل : « يا لك

من ليل مظلم عريض تضطرب فيه هذه الأضواء الضئيلة البعيدة التي
تغنى . . . ثم يندفع فيه من حين إلى حين صوت هذا الطائر العزيز
كأنه سهم مضى، ينطلق في بحر من الظلمات « (ص / ٢٦) ومثل :
« وإني لأشعر بالفزع قد انتشر في الجو كما ينتشر الدخان الكثيف »
(ص / ٤٦) ، إلا أن مثل هذه الصور هي مع ذلك شحيحة .

كذلك فهناك قليل من الأخطاء النحوية والصرفية ، مثل : « كانت
تعمل في بيت مهندس الري ، ذلك الشاب الرشيق الأنيق ذو الوجه
الوسيم » (ص / ١٩) ، إذ حق (ذو) هنا الجر (هكذا : ذى) ،
ومثل : « ويحمل مع هذا كله تجارة قد ترتضيه وقد ترتضى أهل هذه
الدار » (ص / ٧٥) وصوابها : « قد يرضاها وقد يرضاها أهل هذه
الدار » أو « قد يرتضيها وقد يرتضيها أهل هذه الدار » . . . الخ ، ومثل :
« ينظرون إلى فتاة بائسة قد آوت إليهم » (ص / ٨٧) ، وهو خطأ
منتشر في كتابات كثير من الكتاب المعاصرين ، وصوابه « آوت »
(وقد تكررت هذه الغنطة مرة أخرى في هذه القصة) . ثم هناك بعض
الأخطاء المطبعية ، مثل « الدم الذكي » (ص / ٦٥) وصحتها
« الزكي » بالزاي .

رواية : حواء بلا آدم

هذه هي القصة الدائرية الوحيدة التي كتبها طاهر لاشين ، وتقع في ١٦٠ صفحة من القطع المتوسط هي والمقدمة التي كتبها لها الأستاذ حسن محمود (صديق الكاتب) . وتستغرق المقدمة من هذه الصفحات المائة والستين أربع عشرة صفحة . وقد ظهرت هذه الرواية سنة ١٩٣٤ م . وهي تدور حول فتاة اسمها حواء ماتت أمها ، وتزوج أبوها امرأة أخرى ، وتركها لجدتها تربيها . ورغم ذلك ، ورغم أن البيئة التي نبتت فيها حواء بيئة متخلفة ثقافيا فقد استطاعت حواء أن تتغلب على هذه الظروف الشاقة ، وأن تثابر وتبذل كل ما عندها من جهد حتى استطاعت أن تخرج من المدرسة السنية . وقد كانت رشحت لبعثة دراسية إلى الخارج ، غير أن فتاة أخرى قد أخذت مكانها ، رغم أن حواء كانت هي الحقيقية بها ، إذ كانت تلك الفتاة الأخرى من الطبقة الأرستقراطية ، فجز ذلك في نفس حواء كثيرا . ولكنها استطاعت أن تفرق همها وتنفس عن طموحها بالانخراط في جمعية نسائية ، تخطب وتوجه وتشرف على مشغل للبنات تابع لها . واتصلت عن هذا الطريق بإحدى الأسر الأرستقراطية (أسرة نظيم باشا) ، وسرعان ما وقعت في حب رمزي ابن هذه الأسرة (وكانت قد بلغت ٣٣ سنة بينما كان هو في الثالثة والعشرين) إذ كانت تأخذ مجاملاته لها على محمل الحب والرغبة فيها ، فتطورت عواطفها نحوه من مجرد الإعجاب العادي الى الحب الملتهب العاصف الذي يلتغى معه العقل وتشل الإرادة ، وتأخذ تبني صروح السعادة في دنيا الخيال ، ولكنها تفيق ذات يوم على صدمة وخيبة أمل ترج نفسها رجا غنيفاً ، إذ تعلم من فريدة هانم أنها وزوجها الباشا قد خطبا لابنهما فتاة غنية من نفس طبقتهما . وهناك تتحول حياتها ، وينتابها يأس مدمر تحاول أن تصمد أمامه بل أن تتغلب عليه ، لكنها لا تستطيع ، وتخر صريعة مرض نفسي لا يقدر أحد ممن حولها

ولا من الاطباء أن يشفيها منه ، إذ إنها من جهتها كانت حريصة
كل الحرص على ألا يجاوز سرها ضميرها ، وانتهى بها الأمر الى
الانتحار في نفس الوقت الذي كان رمزى فيه في أحضان عروسه في
ليلة الزفاف .

هذا تلخيص سريع للقصة ، ركزت فيه الكلام على حواء على
اعتبار أنها بطلة الرواية ، ولم أذكر عن الشخصيات الأخرى إلا
ما يتعلق بها هي ، رغم أن الكاتبة قد حشدت من حولها شخصيات
كثيرة ، وصورها جميعا تصويرا جليلا ، ليبرز لنا حواء ويكشف
نفسيتها ، وما يعتل في عقلها وأعماقها (كفتاة مثقفة عندها مظاهر
اجتماعية لا تستطيع أن تحققها ولا أن تكفكف منها) ، وذلك من خلال
علاقتها بهم وتعاملها معهم ، إلى جانب أن حيواتهم كنعيقض لحياتها
تقوم بإبراز حياتها وتجليتها : هناك الحاج إمام قريب الجدة ، الذى
يعيش مع حواء وجدتها في بيت واحد ، وهو عامى المتدين ، تعشش
في ذهنه الخرافات ، ويعتقد كالجدة في سلطان الجن والعماريت على
أجسام ونفوس بنى أنبشر ، وفي دلالة الأحلام على المستقبل . وهو
يستعين في هذا السبيل بصديقه الشيخ مصطفى بائع أدوات السحر ،
وكل همه منحصر في أن يعيش في ظل كرم حواء وجدتها . وحبها لهما
لا يمنعه من أن يتستر على بعض الأخطاء التى ترتكبها الخادمة نجية
في مقابل سكوتها هي الأخرى عن أخطائه اليسيرة . وهناك نجية
الخادمة المتدلها في هوى شفيق ابن الجزار ، التى تتخذ من الحاج
إمام قارئاً وكاتبا للخطابات التى تتبادلها هي وحبيبها . وهى ناعمة
البال بهذه العلاقة . أما الجدة فهى سيدة عجوز هادئة جدا ، ملازمة
حجرتها معظم الوقت ، تقضى وقتها إما غافية في جلستها على جلد
الشاة الذى تتخذة بمثابة سجادة ، وأما تصنع القهوة بيديها ، مستمتعة
بصنعها وشربها معا ، وإما في الحديث مع الحاج إمام حول الأحلام
والعماريت التى تسكن جسدها . . . الخ .

وهناك غير هؤلاء الباشا المدعى المتفخ الكرش الذى يحتقر
الملاحين ، ولا يقيم اعتبارا لكرامتهم ، وزوجته التى تشبهه الى حد

كبير . وتتردد معه على الجمعيات النسائية بدافع من شهوة حب الظهور واللطافة الاجتماعية لا غير : ورمزى الشاب الرقيق الضعيف الشخصية والدمث مع ذلك ، والذي ينتقد والده لأنه يسيء معاملة الفلاحين ، ولكنه : حين يجد الجد . يسيء سيرة أبيه ويجرى على آرائه .

واضح أن هذه الشخصيات جميعا تتناقض شخصية حواء ، أنى : من خلال علاقتها بهم ، تتكشف لنا سماتها النفسية والعقلية . وتتضح شخصيتها ، وينتهي بها الحال ، كما مر بيانه ، الى الانتحار .

وهذا يجرنا الى ما ذكره د . عبد المحسن بدر من أن طاهر لاشين « يكشف في « حواء بلا آدم » عن إحساسه بياس المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى الفقيرة الذين يحاولون شق طريقهم في الحياة بكفاحهم وعرقهم ، والمذين يغفلون في صراهم لإثبات وجودهم حتى عن أنفسهم ، ولكنهم رغم كفاحهم الشاق يعجزون عن النجاح في الحياة التي لا تمنحهم تعويضا عن جهودهم إلا العذاب واليأس . وهم في معركتهم مع الحياة ممزقون بين رغبتهم في التخلص من العادات والتقاليد التي تشدهم الى بيئتهم الأولى ، وبين رغبتهم في تحقيق طموحهم والانتقال الى حياة أرحب تقف الطبقة الأرستقراطية حائلا بينهم وبينها . والطبقة الأرستقراطية تضع العراقيل في طريق نمو المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى ، ولا تعترف لهم بحقهم في الحياة ، وإن كانت تتظاهر أحيانا بالعطف على بعض أفرادها ، طالما اقتصر دورهم على الوقوف موقف التابع » .

فالكاثب يرجع يأس حواء الذي دفعها الى الانتحار الى مشكلة الطبقة ، كما لو كان العامل الاقتصادي هو المفسر الأوحى لمواطننا وتفكيرنا وتصرفاتنا . وهذه نظرة ضيقة ، فإن الوضع الاقتصادي لإنسان ما سبب من أسباب ، فهناك إلى جانب الاقتصاد الدين ، والحب ، وللجنس ، والمثل العليا ، والوطنية ، والكرامة ، والطموح الاجتماعي . . . إلخ .

ومن ثم لم تتبعنا حياة حواء وتصوير حناهر لاشين لشخصيتها
توجدنا ان هناك أكثر من سبب لما أحسنت من يأس بعد فشلها في
النفوس رمزي :

إنها فتاة مثالية جادة . إذا اهتمت بشيء انجهدت اليه بكل كيانها .
وتم تر غيره . رأيك ذلك منها حين كنت طالبة فوضعت كل همها في
استذكار دروسها حتى تخرجت وتفوقت . ورأيها ذلك أيضا حين أقبلت
على الجمعية والمشغل فلم تبخل بشيء من طاقتها ، لدرجة أننا لا نأمنح
ولو ظل خاطر عن الزواج يمر بيالها ، حتى إذا قامت رمزي (ولا أدري
لم لم تتسع القصة لرجل أو أكثر من رجل الى جانب رمزي ؟ أمعقول
أن حياة حواء قد خلت تماما من الشبان أو الرجال الذين يصلحون
للزواج منها ؟) أقول : حتى إذا قابلت رمزي اندفعت اليه بكل كيانها
ولم تعد تفكر إلا فيه ولا ترى إلا إياه ، وصار شغلها الشاغل وسر
فرحها وألمها ، فإذا صدمت في حبها فإنها لن تكون صدمة عادية
تدوى قليلا ثم يسحب عليها الزمن أذبال النسيان .

يضاف إلى هذا أن حواء كانت في ذلك الوقت في الثانية والثلاثين
من عمرها ، وهذه سن متقدمة في مصر وبخاصة في ذلك الوقت ، فإذا
فات قطار الزواج واحدة في هذه السن فلا أظن أن الأمر سهل . إنها
تكاد تكون الفرصة الأخيرة ، وبخاصة بالنسبة إلى فتاة حساسة العقل
والنفس كحواء .

ثم إن معرفتها ، بعد شبوب عواظها نحو رمزي وتدبها في
عواها . أنه وإن كان يبنى عليها لتعقلها وكفها ، لا يبادلها حبا بحب .
إن معرفتها ذلك غيها جرح الأيتم لكبرياتها الشديد كفتاة مثقفة لها
نشاط اجتماعي بارز ، ومُحاجة كلمة مسموعة وشخصية مرهفة
محترمة من الجميع .

ويجب ألا ننسى أن حواء كانت قد حرمت من حنان الأُم
وعطف الأب منذ زمن طويل جدا . صحيح أن جدتها قد استفرغت كل

عنايتها في تربيتها ، ولكن جدتها كانت سيدة عامية التفكير ، فجاء حنانها أقل مما كانت تحتاجه حواء المثقفة .

ومن الأسباب التي لا ينبغي أن تغيب عن البال أن رمزي كان شابا غنيا ، وأسرته أسرة أرستقراطية ، وهل هناك امرأة لا تهتم بالثروة والجاه ؟ إن الثروة والجاه لا يعابان أبدا ما دامها لم تبغذل في سبيلهما كرامة ولم يؤسسا على ظلم . وهي ، فيما يبدو ، لا تعرف من أين حصلت أسرة الباشا على ثروتها ومكانتها ، وإن كنا ننفر من أفرادها لأنهم أشخاص جوف ومنهم رمزي ، فما السر في أن تتعلق حواء به ، وهي العاقلة المثقفة ، كل هذا يتعلق ؟

يبدو أن ذلك راجع الى تقابل شخصيتهما ، فحواء امرأة تغلب عليها نزعة رجولية ، ورمزي شاب فيه أنوثة . أما عن حواء فان الكاتب يذكر أن « عينيها قد غلبهما جد الرجولة على فتور الأنوثة » (ص ٦١) . وهذه النزعة ظاهرة في علاقتها بالآخرين « فاقترعت في الاختلاط بزميلاتها المدرسات ، وتكونت لها حياالهن شخصية فيها تعال ، ولكن ليس فيها حماقة ، فكن يحترمنها ولا يكرهنها ، بل كانت انحكمت إذا اختلفن جميعا ، ومرجع الرأي منهم أفرادا . وفي البيت كانت حواء تفضل الوحدة والانفراد ، وإن لم يكن لديها سبب خاص » (ص ٦٠) . وحين ابتدأت تهتم برمزي ذكرت ، على حين فجأة ، أنها في الثانية والثلاثين من عمرها . وخيل لها أنها لم تنظر إلى المرأة من قبل ، بل كانت ترجل شعرها أو تصلح من وجهها بكيفية آلية أو غريزية وهي تفكر في أشياء أخرى . . . الجمعية . . . المشغل . . . المدرسة . . . الموسيقى وما إلى ذلك » (ص ٦١) .

إن من الغريب جدا ، لأنه لا يتفق مع طبائع الأشياء ، أن تظل فتاة الى الثانية والثلاثين من عمرها لا تفكر في الزواج ، ويشغلها عن ذلك وظيفتها ونشاطها الاجتماعي ، وهي حين تخطب في حفل أقامته الجمعية النسائية تقوم « وسط الجمع الحاشد رابطة الجاش طلاقة

اللسان» (ص ٤٩) • ولا يشغلها من أمور المنزل سوى أن تشتري
النصف الباقي حتى يصبح ملكا خاصا لها (ص ٢٦ ، ٥٧) •

إن من الواضح أن الشخصية التي بهذا الشكل شخصية تغلب
عليها النزعة الرجولية ، في مقابل رمزي ، الذي تقول هي عنه : « إنه
شديد الحياء ! وهل يكون خجولا في عمله وفي حياته العامة على نحو
ما يبدو أمامي ؟ لخير نه أن يكون أكثر حياة وجرأة وصراحة ! »
(ص ٦٥) ، والذي يصفه لاشين بأنه « رشيق ، وفي تقاسيم وجهه
أبوثة نظهره أصغر منه سنا حتى ليحسبه الرائي طالبا لم يساهم في
الحياة بعد » (ص ٦٥) •

إنهما شخصيتان متقابلتان ، وإن كان المفروض أن يتبادلا
مكانيهما • والفقرة التالية تلخص هذا الامر • يقول الكاتب : « وكانت
حواء — بادئ الأمر — تشفق على هذا الشاب من تفاهة تفكيره ،
ولا ترتاح إلى مغالاته في العناية بمظهره ، وكانت تسائل نفسها أى
عمل جدى يمكن أن تضطلع به هذه الدمية ؟ وتعجب من إخلاده إلى
البيت ، ومن تماذيه في الركود بينما هي مثقلة بواجبات لا تكاد تكفى
ساعات النهار لجهودها » (٦٧ — ٦٨) • وربما كان من الطريف أن
نعرف أن الرقم الذى يشير إلى سنه هو نفس الرقم الذى يشير الى
سنها معكوسا • فعمرها ٣٢ عاما ، وعمره ٢٣ • وهو ، كما هو واضح ،
أصغر منها سنا ، وكان المفروض أن يكون العكس •

ومن هنا نشأ حبها له • بدأ نبتة صغيرة ، فبعد أن كانت تشفق
عليه ولا ترتاح إلى مغالاته وتعجب من إخلاده إلى البيت ، لم تلبث
أن ألقت شخصية رمزي على علاقتها ، وأخذت تتلمس له المعاذير عن
صبيانته بعدم حنكته ، وعن مظهره بصغر سنه وما يبيحه له ثروته •
تلك بداية الحب ، فعين الرضا ، كما يقال ، عن كل عيب كيلة • ثم
اعتادت حواء الجلوس إلى رمزي والتحدث اليه ، ثم تطورت العادة
الى رغبة ، والرغبة إلى إحساس بنعيم (ص ٦٨) •

غير أن الأمر لم يكن بهذه السهولة • لقد خاضت حواء — من

أجله — صراعا داخليا ، إذ حاولت ألا تعترف لنفسها بهذا النعيم ، ومن ثم كانت جدتها بادية الأمر لا تعرف لماذا يفرح فؤادها ولم يحزن ومم يفرق تفكيرها ، ومم يطمئن ، إلى أن صرحت الحرب بين عقلها ، وقد حشد الأديين والايمان والعرفه والخرافات ، وبين قلبها ، وليس له الا الشيباب المستميت . وكانت الحرب سجالا ، فهي حيا لها فزعة أبدا (ص ٦٨ — ٦٩) .

ولابد من معرفة أن رمزي لم يكن يخلو من كل ميزة ، بل كان إنى جانب وسامته رزينا دمثا . وكان ، كما وصفه المؤلف ، مجيدا يراعى مشاعرها ويحرص على ألا يجرحها ، بل كان يجاملها ويطلب منها كلما قابلها في بيت أسرته أن تعزف له على البيانو ويثنى عليها . وكان ينتقد تصرفات أبيه مع الفلاحين وقسوته عليهم ، وعنده تذوق الفن التصوير ، وقد مارسه زمنا وهو صغير . ثم هناك مستوى أسرته المادى ، ولا شك أن كل امرأة تتطلع الى الرفاهة المادية ، وبخاصة إذا كانت كحواء قد عاشت حياة جافة مرهقة . وهو — أخيرا — متخرج في مدرسة الزراعة العليا .

على أن طاهر لاشين قد استطاع أن يصور ببراعة شديدة حركة حواء النفسية والجسدية ، وهي في أزمتها العاطفية ، والعذاب الذى عانته : فنفسها تجيش بانفعالات أليمة طاغية تحول أن تكفكفها ، وتعزى نفسها ، فنتضاحك متظاهرة بألا شىء يضايقها ، لكن عواطفها المعذبة وكبرياءها الجريحة تثوران ثورة هائلة ، وتكتسحان الجواجز ، فيتنتابها بكاء عنيف وتصرخ صراخا حادا كظيما ، ويصينها تشنج وتصلب يقطعان الأكباد .

والمؤلف لا يلجأ الى الوصف المباشر لأعماق نفسها وتصرفاتها ، بل قد يلجأ الى الأحلام ليطلعنا على فرحها وحزنها ، أو على قلق الجدة . وفي صفحة (٩٦) واحد من هذه الأحلام المعذبة التى تصور « فرحة حواء » العلوية برمزي ، الذى كانت تحبه وتتصور أنه هو الآخر يحبها . بل إن نهاية القصة نفسها قد أوحى بها لنا المؤلف من

خلال قلق الجدة الذى اتخذ ، فى أثناء نومها ، هيئة حلم غريب رأت فيه شمعة بطول القامة وسط الصلاة ، وكانت الشمعة مضاءة ، وكانت تذوب بسرعة مدهشة حتى فرغت ، فتكون من مادتها السائلة هيئة جسد نائم ملفف بغللات رقيقة . وقد وردت الإشارة إلى هذا الحلم ، الذى يعكس قلق الجدة وخوفها (من دون أن تعى ذلك وعيا تاما) على حفيدتها ، التى لا تجد من يسندها فى حياتها الصعبة المقلقة ، وردت الإشارة إلى هذا الحلم فى الفصل الأول ، وذلك من خلال الحوار الذى دار بين الحاج إمام والشيخ مصطفى . ثم فصل المؤلف الحلم فى الفصل الثانى ، ليفسره فى آخر القصة من خلال ما أقدمت عليه حواء من انتحار ، فهى الشمعة التى كانت تذوب بسرعة ، وهى الجسد النائم الملفف فى غلائل رقيقة .

والكاتب فى تصويره للشخصيات كثيرا ما يوفق توفيقا كبيرا ، إذ يستخدم الإيحاء بدلا من الوصف الصريح ، فيجىء أوقع وأشد ممكنا فى النفس . فهو حين يصف الجدة لا يذكر صراحة أن شخصيتها ضعيفة ضائعة ، وإنما يقول « هدوء فى البيت شامل ، لا نائمة ولا صوت كأن ليس فى البيت أحد ! بل الجدة فى غرفتها ، والجدة لا تحدث نائمة ولا صوتا كأنها لا أحد ! ! » (ص ٢٨) .

ويلاحظ ، فى هذه القصة ، أن الكاتب قدم كثيرا من الشخصيات الثانوية (الشيخ مصطفى ، والحاج امام ، والجدة) قبل الشخصية الرئيسية (حواء) ، بل إنه قدم « حواء » على لسان الحاج إمام فى أثناء تحاوره مع الشيخ مصطفى فى الفصل الأول ، وفى الفصل الثانى اهتم بالكلام عن بيتها ، وفى الفصل الثالث استكمل الكلام عنها . أما فى الفصول الباقية فانه عرض خيوط المشكلة وتابعها وهى تتعقد .

وقد استخدم الكاتب أسلوب التشويق استخداما ذكيا . والنص التالى يوضح ذلك : لقد كانت حواء فى بيت الباشا تلاطف زيزى الصغيرة ، وتعدد لها فوائد البقرة انتظارا لرمزى ، الذى أخبرها أنه سيعود حالا ليحدثها فى أمر هام ، وإذا فريدة هانم أقبلت فجلست

ثم صرفت ابنتها • وأدركت حواء ، من تهالك صديقتها على المقعد ومن جد لهجتها حين أمرت زيزى بالانصراف أن بصديقتها هما غابتدريتها
قائلة :

— إيه المسألة ؟

— أنا في غاية الكرب •

— لا • لا !

— ومش عارفة اودى وشى ففين ؟

فحملقت حواء وقالت بدهشة ولهفة :

— عجيبة • • ازاي ؟

وخطر لحواء أن ربما يكون الأمر خاصا بها ، وأن تكون فريدة
هانم حضرت لتخبرها بما وعدها به رمزي ، وأن عجلته وتواريه ليسا
في شأن لوالده ، كما ادعى ، بل قرارا من خطورة الأمر ، فدوت في
قلبها صدمة هائلة ارتفعت لها يدها إليه على غير إرادة منها ، وسهمت
في الوجه المكفهر أمامها ثم قالت : إيه ؟ إيه الخبر ؟

— الباشا اتصرف تصرف مش كويس ابدأ — من غير علمي •

فلم ينفد حواء هذا التصريح كثيرا ، وودت لو أن ترى رمزي
في هذه اللحظة لتعرف من وجهه ما وراء الأكمة ، وهمت بأن تنافست
حولها لعله يكون في زاوية يتوارى خجلا • • ثم أحجمت • • فتحركت
رأسها من أثر التردد حركة عصبية أغضبيتها • عنى أنها عملت
الابتسام ، وقالت :

— أي تصرف ؟ !

— أنا أقول لك ، واحكمى بنفسك •

وتناولت مروحة من منضدة أمامها وجعلت تهوى على وجهها طلبا
للهدوء ، وفي التورن جرس التليفون في الصالة ، ثم دخل الخادم
يطلب سيدته للتكلم :

— آلهوه .

—

— أهلا وسهلا — ازيك ؟

—

— الله يبارك فيكى . إنما باختوى انت عرفت . . وعرفت من مين ؟

—

— يا سلام ! على كده البلد كلها عرفت قبل ما أنا أعرف .

—

— لكى حق ، شىء ما . . شىء ما يدخلش العقل . إنما وحياتك انت —

أنا ما كنت أعرف شىء عن الخطوبة دى أبدا . . أبدا وحياتك . .

تصدقى ان الباشا ما جاب لى سيرة الخطوبة دى غير دلوقت .

ولو كنت كلمتيني قبل شوية كنت ظنيتك بتعمل كدبة إبريل مقدما .

—

— رأيى ؟ حسرة على . . أنا بقى لى رأى ؟ الباشا فضل رايح لتفيدة

هانم ، جاي من عند تفيدة هانم ، وأنا بسلامة نيتى فاكراه

بيساعدها فى قضاياها ومشاكلها . أتايهم الاتنين بيطبخوا الطبخة

— سنوا . .

— رمزى كان يعرفها ؟ لا والنبي أبدا ، ولا عمره شافيا . ولا أنا حتى

ما كنت شفتها الا لما رحت أزور نينتها تفيدة هانم وهى عيانه ،

— آلهوه . . الخ (ض ١٠٢ — ١٠٦) .

— ولا شك أن حواء كانت قد خرجت روحها أربعين مرة قبل أن

تصك بسمعها العبارات الاخيرة التى نفهم منها أن الأمر متعلق بخطبة

رمزى . . رمزى الذى تدلته فى حبه ، وطاش عقلها غراما به ،

وكانت ، إلى وقت قريب ، تحلم بأنها بين ذراعيه ، وأنهما يشرفان من

حبهما على مروج مزهرة . . . » وكانت حواء في مكانها تنصت في
ذهول من يسمع الحكم عليه بالإعدام ، ثم تعطت حواسها ، فلم تعد
تسمع إلا طينينا ، ولم تعد ترى ما حولها إلا ظللا ، وصارت في شبه
غيبوبة مرت على خاطرها أثناءها مناظر مبهمة « (ص ١٠٧) .

إن كل تصرف بل كل كلمة قد شددت منها الاعصاب ، واستجمعت
الانتباه والترقب : لماذا طلب منها رمزي الانتظار حتى يأتي من عند
أبيه ؟ أليصارحها بحبه ؟ ولكن ما دخل أمه هي الأخرى تطلب رأيها
في أمر أتاه الباشا وسبب لها خجلا شديدا ؟ وتستعد الأم لتفسر لحواء
ما غمض عليها ، غير أن التليفون يدق فيشغلها الرد عن حواء دقائق
من المؤكد أنها كانت ، في شعورها ، بطول السنين . كل ذلك وهي
لا تعرف من الكلام المتبادل عبر التليفون شيئا قبل العبارات الأخيرة ،
التي تنزل على قلبها كسكين يمزقه تمزيقا ويفقدها كل صواب .

على أن التشويق قد يفسد نتيجة لمحاولة الكاتب المزاح مع
البقارئ في غير مناسبة تدعو إلى ذلك ، كما هو الحال في حديثه في
مفتتح القصة عن دكان الشيخ مصطفى بائع كاغة أدوات السحر .

وهناك إلى جانب هذا العيب عيب ثان ، وهو أن الكاتب يعني
كثيراً بالجزيئات دون ما داع فني ، وذلك مثل وصفه لمنزل حواء في
صفحة كاملة وربما أكثر ، فيذكر عدد الحجرات ومن يسكن في كل منها
والصالة ، والسلام . . . إلخ .

على أنه أحيانا ما يستخدم أسلوب المفاجأة أثناء السرد أو
الوصف ، إذ يقطع ما كان ماضيا فيه لينتقل في التو إلى أمر آخر له
علاقة به ، وإن لم يمهد لذلك ، فهو في أول سطر في الرواية يقول على
نسان الحاج إمام ، الذي لم ينتبه إلى أن صديقه الشيخ مصطفى
يصلى داخل دكانه : « السلام عليكم يا أبا درش » ، ثم يمضى على
مدى ثلاث صفحات يصف دكان الشيخ مصطفى ، ويتحدث عن الحاج
إمام ، وكيف كان يمر يده على لحيته ويتمتم بآيات القرآن ، « ومن
فترة الى أخرى كان يقبل عليه عارفو فضله فيلثمون يده ويسألونه

الدعاء . . على أن آخرين من شياطين الحى اتخذوا من عمامته هدفا
لنكات وفكاهات .

— وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته . .

ها قد جاء رد التحية ، وبرز بائع السحر فجلس الى صاحبه « .

فبينما نكون مشغولين مع الحاج إمام بلحيته وتمتماته وشياطين
الحى الذين يعابثونه إذا بنا ، مثله ، نفاجاً برد السلام الذى ألقاه
هو من قبل نحو أربع صفحات ، فينقلنا ذلك من جو الى جو . وهذا
ينشط القارئ ويوقظ فكره ويشده الى القصة ، وهو عنصر من عناصر
التشويق .

وقد زواج الكاتب أحيانا بين الحوار الداخلى والحوار الخارجى،
فكان يتحرك بذلك على مستويين ، مما من شأنه أن يلقي ضوءا على
الموقف أكثر . لقد خرج رمزى يودع حواء ، وجرهما الكلام ، ورغبت
هى أن تصطحبه الى بيتها . « وكانت حواء تشترك فى الحديث بأكثر
العبارات وعقلها فى تفكير آخر . . ماذا عساها تصنع حين يصلان
تتبت ، وسيصلانه بعد دقائق ؟ أتترك الفرصة الذهبية تفلت بهذه
السرعة ؟ كلا . . كلا . . سوف تدعوه الى دارها ، وتلح اذا اقتضى
انحلال » .

انه هناك ، وهى هنا . . انه يتحدث عن الفلاحين وكيف نهره أبوه
لتعاطفه معهم ، بينما هى تفكر فى حبها له وكيف تستطيع أن تستبقه
منها أطول فترة ممكنة .

« — وتصورى أن فيه قرى لو جمعت كل عندها تجديه لا يتجاوز
جنيه واحد .

— هذا بؤس » . لكن بؤسها هى كان أئد وأعظم ، ولذلك فقد
« مرت خاطرها مقارنة بين البيتين ، وبين الأهلين ، ولأول مرة فى
حياتها تبينت أن جدتها يجب أن تكون أحسن مما هى عليه مظهرا . .

والحاج امام . . . آواه لو دخلا وكان بقميصه وسرواله يتوضأ في
صحن الدار » .

ان من المضحك المبكى معا أن يتحرك كثر رمزي في دائرة أرحب
من الدائرة الذاتية التي تحصر حواء نفسها فيها ، هي الجادة المثالية
التي ضحت بهنائها في سبيل خدمة المجتمع ، والآن جاء الوقت الذي
وجدت أن ذلك لا يغنى عن حاجتها الذاتية فتتلا ، فإن لها قلبا
منعطشا للحب ، ومن حقها أن يكون هناك من يهتم بها من الرجال .
« — تجديدش في الدنيا أعجب من كون الغلابة دول ما يناموش في
أودة مبنية بالطوب الدبش الا اذا ماتوا .
— ملاحظة مدهشة » .

ولكنها كانت في دنيا أخرى . . . لسانها معه ، غير أن فكرها
ومشاعرها وخيالها كانت في البيت : أليق باستقباله ؟ أتستطيع أن
تأخذه معها الى هناك ؟ « وكادت تعدل عما اعترمت ، ولكن قلبها
تثبث بالفرصة السانحة . . . سوف تجلس اليه على انفراد ، يتحدثان
بكامل الحرية . . . إلخ » (ص ٧٥ — ٧٦) .

ومن الوسائل الفنية التي استخدمها الكاتب ما يشبه المعادل
الموضوعي ، فحواء تتعذب عذابا بالغا ، وهي لا تدري الحكمة من وراء
ذلك ، وتبتغرب كيف يعذبها الله وهي النقية الطاهرة التي بذلت
كل ما في وسعها لإرضائه وإرضاء ضميرها . وهنا تسمع حواء الحاج
إمام ونجية يتذكران قصة سيدنا موسى والخضر عليهما السلام حين
خفيت على موسى الحكمة من وراء تصرفات الخضر الغربية حتى
وضحها له الأخير في النهاية . « وهمت بأن تصيح في وجه الحاج
المتحمس : إذا كان موسى وهو نبي ، عجز عن معرفة إرادة الله فيما
رأى بعينه فقط . . . ولم يستطع عليه صبيرا فكيف بها هي . . . وهي
ليست من النبوة في شيء . . . وقد أجرى الله عليها إرادة غامضة
حطمتها تحطيمًا . . . من لها بخضر آخر يجلو لها الحكمة ويحل لها
اللغز . . . ومن يلومها إذا لم تستطع عليه صبيرا ؟ » (ص ١٥٥)

على أن المحزن أن الحاج إمام ونجية كانا مسرورين بتذكر هذه
الحكاية التي أثارت عقارب العذاب واليأس في نفس حواء . . فأى
تناقض !

ان التناقض وسيلة أخرى من الوسائل الفنية التي استخدمها
الكاتب في قصته هذه ببراعة فائقة ، ففي أشد المواقف هولاً وألماً
نجدّه يبذر بذور انتهمك والسخرية اللذين ، بدلاً من أن يثيراً في نفس
القارئ شعور الاستسماج ، يملأ نفسه بالغيظ من الحياة ، تلك
التي ، وهي ماضية في طريقها ، تسحق قلوبنا تحت أقدامها غير
مبالية بصرخاتنا وعذاباتنا .

« ولكنها — أى حواء — في طرفة عين اجترعت ما في الزجاجة
كله . وبينما كانت الجدة تداعب « سرورا » (أى عفريتها) في أحلامها ،
وبينما كان الحاج يصمم على أن يطلب من حواء ثمن قفطان جديد له
بمناسبة شفائها ، وبينما كانت نجية تعانق طيف ابن الجزار ، كانت
حواء مستلقية على سريرها في هيئة العروس تلفظ أنفاسها الأخيرة ،
وفي أذنيها صوت المغنيات ينشدن لرمزي وعروسه أنشودة الزفاف » .
وبهذا تنتهي القصة ، وكل يغنى على ليلاه .

عصفور من الشرق .

ط . مكتبة الآداب

ظهرت « عصفور من الشرق » أول مرة سنة ثمان وثلاثين وتسعمائة وألف . وهي تصور حياة توفيق الحكيم في فرنسا حين سافر إليها للحصول على الدكتوراه في القانون ولكنه لم يتمكن من ذلك، إذ شغلته اهتماماته الأدبية والفنية ، وتوجيه معظم وقته لتابعة مذاهب الأدب والفكر في عصوره المختلفة .

والفترة التي يصورها الحكيم في هذه القصة هي فترة ما بين الحربين العالميتين ، ونرى فيها ما كانت تعانيه أوروبا من أزمة اقتصادية ذنور أثرها في حياة العمال (كما يتضح من حديث أندريه ووالديه عن غلاء المدينة والإرهاق الذي يعانيه العمال في المصانع من قلة الأجور مع زيادة ساعات العمل) . وكذلك نرى اهتمام المثقفين بظهور النازية والفكرية ، وتدهورهم من عواقبهما ، وتساؤم بعضهم لما ينتظر أوروبا من مستقبل عقيم لن تستطيع مذهبها الفلسفية والسياسية أن تجتنب عواقبها ، لأنها مذهب عوراء تنظر إلى الحياة الإنسانية بعين واحدة ، فلا ترى فيها إلا جانبا واحدا ، وبذلك يتمزق الإنسان في يديها . ويتنكر لأحد شطريه ، فتكون الطامة الكبرى . (يمكن للقارئ أن يتابع هذا في الحوار بين محسن وإيفان في الفصول الأخيرة من القصة) .

وقد أدار الحكيم قصته حول موضوع التقاء الشرق العربي بالحضارة الغربية في العصر الحديث ، وما الذي يمكن أن يفيد كلاهما من الآخر ؟ ولابد قبل أن نشير إلى أن الحضارة الإنسانية إنما هي كمصباح ينتقل من يد إلى يد ، وكل يد تضيف إليه زيتا جديدا يعوضه عما نقص . كي يظل ضوءه ساطعا متوهجا .

ونحن لو تتبعنا التاريخ البشرى لوجدنا مصداق هذه الحقيقة، فقد

بزغ فجر الحضارة هنا في الشرق العربي ، في مصر وبابل وبلاد
الفينيقين ، وتسلمت المصباح بلاد الإغريق فالرومان ، ليعود العرب
فيتسلموه مرة أخرى بعد طلوع شمس الإسلام ، ويظل قرونا طويلة
في أيديهم ، في الوقت الذي ران على أوروبا فيه ظلام داج ساد فيه
الجهل ، وانتشرت فيه الأمراض والقذارة ، وتمكنت أسباب التخلف .

ثم قبض الله أن تتلقف أوروبا في العصر الحديث المصباح
الحضاري ، وتقوى علميا وعسكريا ، مما مكنها أن تغزو كثيرا من بلاد
العالم ، منها معظم بلادنا ، وتنهب ثرواتها ، وتحاول أن تبقى على
ما نحن فيه من تخلف ، كي تظل السيد المسيطر ، وتفوز بحدودها
باللبن والعلسل .

غير أن أوروبا مهما بلغت سطوتها وقوى نفوذها ، فإنها لن
تستطيع أن تظل في هذا الوضع ، فالحياة متحركة لا تتوقف ، وتوازن
الكون ، والحضارية منها بخاصة ، لا يمكن لمجموعة من البشر أن
تقبض على أزمته وتسيرها لصالحها وحدها ، فهذه التوازن التي يد
رب البشر جميعا ، والله سبحانه ليس أوربيا ، كما أنه ليس مصريا
ولا صينيا أو روسيا مثلا ، إنما هو مع الحق والرقى والتقدم ، ويعمل
مد الاستبداد والأنانية والانحلال ، وتظل يده في يد من يتبعون
انحطارة إلى الأمام في صالح انبشيرة جمعاء ، فإذا رأى منهم شيئا
وقسوة وأنانية وانحلالا نفخ يده من يدهم ، ومدها ليعيد لهم
مجموعة بشرية أخرى تكون مستعدة أن تنقى الحضارة الإنسانية من
انحرافات وتجدد لها فضائلها .

ونحن نشهد اليوم في شرقنا العربي ، وبلاد المسلمين عموما ، هذا
حضاريا . إنه مازال ينقل خطواته الأولى ، ولكن الزهن بمشيئة الله
في صالحنا بشرط أن نعمل بلا توان وأن نفتح أبصارنا جيدا لما ينبغي
أن نتعلمه من حضارة الغرب ، وأن يكون عندنا من الذكاء ما يحميننا
من أن نتناول السم ونحن نظنه الدواء .
وقد تناول كثير من المفكرين المسلمين في العصر الحديث هذه

النضية . وفي « عصفور من الشرق » نجد أندريه (وهو وسوزى صديقة محسن يمثلان الحضارة الأوروبية) يسخر من محسن (الذى يرمز فى القصة إلى الشرق العربى) ، ويعيب عليه أنه رجل خيالى حالم ، وأن عليه ، إذا أراد أن ينجح فى حياته ، أن يعطى اهتمامه كله الواقع . والواقع عنده هو الواقع المسمى . حتى عاطفة الحب ، تلك التى كان يحيطها محسن بهالة قدسية ، كان أندريه ينظر إليها نظرة واقعية صرفة ، إذ نصحه بأن يشتري زجاجة عطر « هوبيجان » ويقدمها إلى سوزى ، وهو ضامن أن ذلك سيمهد له الطريق إلى قلبها .

وقد أخذ محسن برأى أندريه ، وبدا الأمر وكأن « محسنا » قد نجح واستطاع أن يكسب قلب سوزى ويوثق علاقته بها . ولكن لا ، فسوزى (وهى رمز إلى أوربا) فتاة أنانية تعبد أهواءها المتقبلة ، ولا تحسن لمحسن بحب حقيقى ، إنما هى الأنانية التى سولت لها أن تلعب به زمنا حتى يعود إليها عشيقها هنرى ، الذى كان قد هجرها . فهى ترى أن محسنا قد أدى دوره ولم يعد هناك من مبرر لاستمرار علاقتها به ، فتهجره وتطعنه غير شاعرة بذرة من عطف عليه ، فإذا ما أرسل إليها خطابا يبئته لواعجه ويسألها أيضا لتصرفها القاسى الغريب ، لم تر بأسا فى أن تنعم عليه باعتذار لا يضمن ولا يغنى من جوع .

عند ذلك يفزع محسن (الذى يمثل الشرق) إلى صديقه العامل الروسى إيفان (الواقف فى منتصف الطريق بين الشرق والغرب) ، ويدور بينهما حوار حول الوحي السماوى الذى بزغ نوره فى بلاد العرب والفلسفات الغربية التى يحاول الأوروبيون الاستغناء بها عبثا عن وحي السماء ، ويرى إيفان أن الطريق الحقيقى لسعادة البشر هو الرجوع إلى الدين ، المنبع الصافى ، بينما محسن ينبه إلى أن هناك جوانب مشرقة فى الحضارة الغربية ، وهى العلم والفن الراقى ، فيوافقه إيفان على الموسيقى . أما العلم فإنه يراه قد « استحال قنابل وغازات خانقة ، وطوربيدات ، وغواصات ، ودبابات ، إلى آخر ذلك

الإبداع والتفنن في وسائل الفتك بأجسام البشر . . . فالعلم الطبيعي في الغرب كان محوره تحطيم البشرية روحا وجسما ، أما العلم الصرف البعيد عن ضوضاء الآلة ومطامع أصحاب المنافع ، فإن الشرق هو الذي عرفه لذاته كظهر من مظاهر العبقرية الآدمية المفكرة في تعطشها لمعرفة الحقيقة العليا ، وهنا كل نبل العلم وسمو غايته . . . إلخ » .

وقد أراد محسن أن يبين لإيفان أن الشرق هو أيضا قد تغير ، وأن أوروبا قد عكرت يناييعه الصافية ، وحاولت أن تفسد عليه روحه وحياته ، وأن تحول أهله إلى قرودة يحاكونها بلا فهم ولا إدراك ، ولكنه لم يشأ أن يطعن صديقه في حلمه الغالى ، وتنتهى القصة وإيفان يحتضر فيتحامل على نفسه ويقول في صوت لا يكاد يسمع :

— اذهب أنت يا صديقى . . . إلى هناك . . . إلى النبع . . .
واحمل ذكراى وحدها معك . . . وداعا . . . » .

فما الذى يريد توفيق الحكيم أن يقوله ؟ إن الحضارة الغربية يمتزج فيها الحسن بالقبيح ، إنها لم تعد تهتم بالسماء والجنة والنار مما أشاع في نفوس الأوربيين الملل والقلق . إنها قد مزقت الإنسان واستبعدت منه روحه ، وإن كانت قد أبقت على عقله ووجدانه ، مما ملأ قلوبهم قسوة وأحقادا ، وجعلهم يتصارعون على المال تصارعا رهيبا : رأسماليون يعترضون العمال ، وعمال يحقدون على أصحاب المصانع ، وكلا الفريقين ينظر إلى الآخر شزرا ويتربص به . ونازية وفاشية وشيوعية وديمقراطية تتصادم فيما بينها على السيطرة والنفوذ ، فتلوح نذر الحرب العالمية في الأفق . إن هذا كله صحيح لا شك فيه ، ولكن بجانبه التقدم العلمى وموسيقى بيتوفن وهاندل وموزار ، وتصوير مايكل أنجلو ورمبرانت ، وأدب دانتي . وهذه في مجملها جوانب طيبة لا يمكن الغض من قيمتها بل لابد من الأخذ بها وترقية الحياة عن طريقها ، بعد تصفيتها مما فيها من شوائب .

إن رأى الحكيم واضح . إنه يرى أن على الشرق أن يكف عن المحاكاة العمياء لأوروبا في كل ما تعمل وتقول ، وأنه لابد من اليقظة

والاختيار ، مفلسفات أوروبا ومذاهبها السياسية مرفوضة ، وقيمها الأخلاقية مرفوضة ، لكن ينبغي أن نحصل علمها وأن نتعرف إلى غنونها البتية على الزمن : المتمثلة في أعمال فنانيتها العظام .

لقد سبق أن تناول الشيخ رفاة الطهاوي ، بعد رحلته إلى فرنسا وعودته منها ، هذه القضية ، وكان رأيه أننا على المستوى الروحي لا نحتاج إلى شيء من أوروبا ، لا بل نتفوق عليها في هذا المجال بلا جدال ، ذلك أن عندنا الإسلام ، وهو حسنا وكفايتنا ، أما على المستوى المادي فلا شك أننا متخلفون ، وهذا التخلف طاريء ، بمعنى أن الحضارة الإسلامية أيام أن كانت مزهرة كانت مكتملة الجوانب ، ولم نكن نعرف هذا التخلف في نواحي الحياة المادية . وقد كانت نظرة رفاة الطهاوي عميقة في رؤيته دورة الحضارة وأن الأيام دول بين الأمم والشعوب .

ويلاحظ أن رفاة الطهاوي يتفق مع توفيق الحكيم في تفضيله الوحي السماوي على الفلسفات البشرية ، إذ يقول عن الفرنسيين إن من عقائدهم القبيحة تفضيلهم الفلاسفة على الأنبياء ، وإنكار بعضهم القضاء والقدر ، وإنكار خوارق العادات . لكنه لم يتحدث عن حاجتنا إلى التعرف إلى فنون الغرب وآدابه .

أما الإمام محمد عبده فقد عاب على المتفرنجين الذين يقلدون الأوربيين تقليد القروء ، وبين خطرهم إذ هم مناغذ يتطرق الأعداء منها إلى البلاد ، وطلائع لجيوش الغالبين وأرباب الغارات ، يمهدون لهم السبيل ، ويفتحون لهم الأبواب ويمكنون سلطانهم ، لأنهم يرون أنفسهم وبلادهم أقل من بلاد المستعمرين .

ومن الواضح أن موقف إيفان الرافض للحضارة الغربية ، ورغبته الملحاح في أن يرحل إلى الشرق حيث هبط الوحي السماوي ، وهو النبع الصافي الذي تلقى فيه النفس الإنسانية شفاء من ظمئها المحرق ، يعد مصداقا لما توقعه الأستاذ الإمام من انتشار الإسلام بين الأوربيين بعد أن يكفروا بحضارتهم الشائثة .

وكان الأستاذ الإمام يرى أن رجوع المسلمين إلى دينهم في نقائه إنما يتم عن طريق الشموب لا الحكومات ، ذلك أنه جرب السياسة ، ثم نفى يده منها ياساً من جدوى الإصلاح عن طريقها . إن التعليم ونشر الثقافة تدريجياً هما السبيل إليه . لقد كان الأستاذ الإمام يعمل على أن يفك عن العقل الإسلامي القيود التي كبلته عبر عصور التخلف .

فإذا ما انتقلنا إلى العقاد ، رحمه الله ، وجدناه مهتما بالدفاع عن الإيمان بعالم الغيب « الله — الملائكة — الجنة والنار » في وجه الفكر المادى الواغل من الغرب ، وهو يرى أن الإسلام قد أقام توازناً عجيماً وفريداً بين الجسد والروح ، وأنه يدعو إلى التفكير بجعله فريضة على المسلمين ، وأن له نظمه المميزة في السياسة والاقتصاد ، وهي تمتاز على النظم الأخرى ، ففيها ما في هذه النظم من محاسن ، ولكنها تخلو مما يؤخذ عليها من قصور وانحراف ، والسبب واضح ، فالنظم الإسلامية من عند الله ، الذي لا يمكن أن يخطئ ، بينما نظم الغرب من وضع البشر . لكنه يرى ألا بد من التفرقة في النظم الإسلامية بين الجوهر وانعرض ، فالعرض ، وهو الشكل الذي يتخذه النظام السياسى أو الاقتصادى الإسلامى ، قد يتغير من عصر إلى عصر ، ولا بأس في ذلك ما دام الجوهر باقياً . وذلك يؤدى بنا إلى الكلام عما يمكن أن نفيده من الغرب في هذا المجال ، فلا غصاصة في نقل الشكل الأوروبى مع تفريفه من مضمونه ، فصناديق الانتخابات ومجالس النواب وائتراك الدولة مع الأفراد في ملكية وسائل الإنتاج مثلاً ، كل ذلك ليس هناك مانع من اقتباسه إذا كانت الحاجة تدعو إليه ، مع إعطائه مضمونا إسلامياً ، وهذا المضمون هو ما يسميه العقاد « الجوهر » ، الذى لا يتغير مع تغير الشكل .

أما الدكتور زكى نجيب محمود فإنه انتهى أخيراً إلى أن الغرب قد فشل في أن يقيم لقاء بين العلم والإنسان ، أو بين العلم والمال والقوة من جهة ، والقيم الخلقية والجمالية من جهة أخرى ، وأن الفكر

العربي يستطيع أن يسد هذا النقص ، لأنه يقيم ثنائية بين السماء والأرض ، وبين الفن والطبيعة ، وبين الوجدان والعلم لكنه يمضى قائلًا إن الفكر العربي بحاجة إلى تجديد ، وهذا التجديد يقوم على إطار من تراثنا الإسلامي ، ومضمون من حياتنا العصرية ، فإذا قارنا بينه وبين ما يقوله العقاد وجدنا أنهما متفقان في أن الفكر العربي الإسلامي يمتاز على الفكر الغربي بتكامله وعدم إغفاله واحداً من جانبي الشخصية الإنسانية : الجسد والروح ، غير أنهما عند هذه النقطة يفتقران ، فالعقاد يرى الإبقاء على المضمون الإسلامي ، أما الإطار فلا مانع من تغييره واقتباسه من معطيات العصر ما دامت الحاجة تدعو إلى ذلك ، بخلاف الدكتور زكي نجيب الذي يرى أن الإطار يبقى ، ويتغير المضمون .

ولتوضيح الفرق بين الرأيين نأخذ نظام الإسلام السياسي ، فجوهره ، عند العقاد ، يقوم على أربعة أسس هي : « ١ » المسؤولية الفردية . « ٢ » عموم الحقوق وتساويها بين الناس . « ٣ » وجوب انشورى على ولاية الأمور . « ٤ » التضامن بين الرعية على اختلاف الطبقات والطبقات . أما كيف يكون تطبيق هذه المبادئ ، فهذا هو الشكل الذى يمكن أن يتغير حسب الظروف ، والمهم فيه أن يكون دلالة لجوهر النظام السياسى فى الإسلام المتمثل فى الأسس الأربعة المذكورة ، بحيث لا يعوقها عن أن تكون حقيقة واقعة يحسها الناس فى حياتهم .

أما الدكتور زكى محمود غيرى أن الفضيلة والعدالة والحرية والكرامة مثلا ألفاظ أو إطارات لا بد من الإبقاء عليها ، لكن مضمونها سيختلف باختلاف الأحوال . ولا شك أن هذا الكلام غريب ، لأن كل إنسان سيدعى أنه متمسك بالفضيلة والعدالة والحرية والكرامة ما دامت معانى هذه الألفاظ غير مضبوطة . المهم هو المعنى . فلنحدد المضمون أولا ، أما الشكل فلا بأس أن يختلف من عصر أو من مكان إلى آخر ، بشرط أن يلائم المضمون ويكفل تحقيقه .

وبعد ، فإن الغرب يريد أن يبتلعنا ، ويغيينا فى جوفه سواء أكان

هذا الغرب شيوعيا أم رأسماليا . فلا نرى النور بعد ذلك أبدا ، وذلك حتى تنظّل له السيادة في الأرض لا يطاوبه مطاول . وقد كان لموقف الغرب العدائى منا ردود فعل مختلفة ، ففريق كان يرى أن ننغلق على ذاتنا انغلاقا تاما ، لا نأخذ منه شيئا ، مخافة أن يلتهمنا . وقد كان هذا الفريق محقا في مخاوفه ، غير أنه أخطأ الطريق لأن الغرب لم يكن ليدعنا في هذه الحالة ، فقد كان وما زال مصمما على أن « يأكلنا » . وقد اختلف هذا الرأي الآن تقريبا .

وفريق آخر يرى أننا إذا أردنا أن ننفص عن أنفسنا غبار نتخلف . ونهض ، ونتقدم فلا بد من الأخذ بالحضارة الغربية كاملة ، قبا وقالب . وهذا الفريق يغفل أو يتغافل عن حقيقة هامة ، هي أن هذا الموقف سيمحو شخصيتنا العربية الإسلامية ويذيينا في الكيان الغربى . إن عاقبة هذا الموقف هي فناؤنا .

من هنا كان لابد أن تكون هناك وجهة نظر ثالثة تتسم بالتبصر والتأنى والحفاظ على مقومات شخصيتنا ، وهي التي عرضنا لآراء بعض أصحابها . ووجهة النظر هذه تقوم على فرز عناصر الحضارة الغربية ، فما نحتاجه منها أخذناه ، وما كان فيه خطر على حياتنا نبذناه .

وبعد فهذه القصة تقع في حوالى مائتين وعشر صفحات من القطع المتوسط . وقد طبعت عدة مرات ، أولاها سنة ١٩٣٨ ، وأخرها أواخر عام ١٩٧٤ م . كذلك قد ترجمت إلى أكثر من لغة أوروبية .

وموضوع هذه القصة هو التقاء الشرق بالغرب في العصر الحديث ، وكيف يفيد كلاهما من الآخر . وقد استطاع الحكيم أن يتناول هذا الموضوع تناولا فنيا جيدا ، بعيدا عن جفاف الفكر المجرد ، وكذلك عن تسيب العاطفة المتحمسة .

لقد وضع توفيق الحكيم بطل القصة محسنا في وجه الحضارة الأوربية بنواحيها المختلفة : في البيت والأسرة ، وفي الارتباط العاطفى والحب ، وفي الفن والفكر . . . إلخ ، وصور لنا مواقفه في هذه

الأوضاع المختلفة ، وردود فعله تلقاء مظاهر هذه الحضارة وروحها ، ورأيه فيما ينبغي أن ننبذه ، نحن انشركيين ، منها ، وما يجب أن نستبقه ونفقد منه .

إن محسنا في هذه القصة رمز على حضارة الشرق ، وصديقه أندريه حين يحاوره فإنما يتحدث إليه على هذا الأساس . بل إن عنوان القصة ليبرز لنا هذه الحقيقة بوضوح، فإنه يشير إلى «عصفور» من الشرق ، لا عصفور بعينه ، وإنما أى عصفور ، والمهم أنه « شرقى » . وهذا يجرنا إلى متابعة بقية الشخصيات الرئيسية في القصة ومعرفة ما ترمز إليه .

إن أندريه و سوزى يرمزان معا إلى الحضارة الأوروبية : الأول يرمز إلى عقلها ، والثانية إلى قلبها وعواطفها . أما إيفان فهو يرمز إلى إفلاس هذه الحضارة وفشلها الذريع في أن تحقق للإنسان راحة قلبه وسكينة روحه ، لأنها حضارة عوراء ، غنية بالعلم المادى ، ولكنها فقيرة في الدين والإيمان ، وبالتالي فهي محرومة مما يقدمه الإيمان من سعادة واطمئنان .

ومحسن ، الذى يمثل الشرق ، طاب فقير ، متعلق بالخيال والنروحاتيات ، ولا يشغله الطعام الكثير . وهو ، في نظر أندريه ، لا يعرف كيف يعيش في الواقع ، ويجهل الطرق العملية المباشرة .

ومنذ الصفحات الأولى تبتدىء هذه الصفات تتكشف لنا ، فإن أندريه يلتقى بصديقه محسن عرضا في ميدان الكوميدي فرانسيز وهو واقف يتأمل تمثال الشاعر دى موسيه غير عابىء بهطول المطر ، ويلوك في غمه بلحات من العجوة ، فيصيح به :

— تأكل بلحا ؟

— نعم ، وفي شوارع باريس .

— آه ، أيها العصفور القادم من الشرق :

— في مصر نسمة « عجوة » ، هذا النوع من البلح . إنى أتخيل نفسى

الآن في ميدان المسجد بحى السيدة زينب : وأتخيل هذه
النافورة .. ذلك « السبيل » بنوافذه ذات القضبان النحاسية ..

— كفى تخيلا ، تعال .. لقد سكن المطر ..

— إلى أين ؟

فلم يجب أندريه .. وأخذ ينظر إلى ملابس الفتى ويتأمله
من قبعته السوداء ومعطفه الأسود ، ورباط عنقه الأسود إلى حدائه
الأسود ، ثم قال :

— عظيم جدا .

— ما هو العظيم جدا ؟؟

— إنك الآن خير من يصلح للذهاب ..

— إلى فانتنتى الجميلة ..

.. بلى إلى المدافن .. هلم دعى لتشجيع جنازة زوج بنت مدام شارل،
إن عليك « طقم » حرداد كامل . لكأنى بك دائما على أتم استعداد
لثمل هذه الطلبات ! إنه ليسرنى أن أصحب مثلك إلى هذه النزهة
القصيرة !

— النزهة !

إن أندريه ، هنا ، يسخر من « تخيلات » محسن ، ولا يريد أن
يصفى إليها ، وهو يسمى الذهاب للتعزية « نزهة ! » ، فليس الموت
عنده ذلك الجلال الذى يحسه محسن تجاهه . وحينما يدخل محسن
الكنيسة للتعزية « خيل إليه أنه باجتيازه العتبة قد ترك الأرض وارتقى
إلى جو آخر ، له عبيره وله نوره . هنا أيضا عين الخشوع وعين
انشعور الذى كان يهز نفسه كلما دخل في القاهرة مسجد السيدة
زينب . هنا أيضا عين السكون ، وعين الظلام في الأركان ، وعين النور
الضئيل الهائم كالأرواح في جو المكان ! إن بيت الله هو بيت الله في
كل زمان ومكان » . أما أندريه فإنه حين يعاتبه محسن بقوله :

« — آه إني لن أعفرك هذا التهاون منك ، إنك كنت تعرف أنني داخل هذا الحرم المقدس ، ولا تقول لي حتى أعد نفسي » .
يسخر منه ، ويبتسم قائلاً في دهشة وعجب !

« — أيها العصفور من الشرق ! تعد نفسك لدخول الكنيسة ! معنى هذا ؟ إنا ندخلها كما ندخل القهوة . أى فرق ؟ هناك محل عام ، وهناك محل عام . هناك الأرغن ، وهنا الأوركستر » .

وهذه بالطبع مغالطة ، لأن أندريه في مقارنته هذه بين الكنيسة والمقهى يقف عند حدود الظواهر لا يتخطاها ، بل إنه يقف عند بعض هذه الظواهر ، ولا يعدوها إلى غيرها . إن بين الكنيسة والمقهى بعض التشابه الظاهرية ، وهي التي ذكرها ، نكن هناك اختلافات أخرى كثيرة في المظهر والجوهر أغفلها أندريه أو تغافل عنها ، فإني لا أظن أن الملحد ذاته لو دخل مسجداً مثلاً أثناء الصلاة يستطيع أن يعبر بهذا الموقف دون أن تهتر روحه ولو مؤقتاً . ومن هنا نفهم لماذا أعرض محسن عن أندريه ، مستنكراً ! « لم يلتفت إليهِ محسن ، وهمس كالمخادب لنفسه :

— بل هناك السماء ! وليس من السهل على النفس الصعود في كل لحظة . . . إنه لجهود ! فلم يبد على الفرنسي أنه فهم عن محسن . ولم يكلف نفسه عناء سؤاله له ، ورفع كأسه وجرع جرعة أخرى ، ثم أشار بطرف عينه إلى أمريكية حسناء جالسة مع أسرته على مقربة منهما . . . إلخ » . وحتى في الحب يختلف الموقفان : موقف محسن وموقف أندريه . فمحسن يفلسف خفقة القلب ، ويجعلها شيء محور السعادة في الحب : « إن خفقة القلب التي كانت تهز كل كيان سليم كلما خطف بصره خيال امرأة خلف المشربية ، وذلك الصبر الطويل على القهوة في انتظار هذا الخيال هو كل جمال الحب » ، أما أندريه ، فإنه يوصيه باتخاذ الطرق العملية المباشرة ، واطراح الخيال، ويبذ انتلذذ بالانتظار ، فالمرأة عنده سلعة ، ويمكنك أن تحصل عليها إذا دفعت الثمن .

« — إنك رجل خيالى ، وهذه مصيبتك .

قالها أندريه وهو ينظر إلى جرمين ، فأمنت على قوله برأسها ،
وأضافت :

-- من غير شك . لا سبب عندى لفشل محسن غير أنه خيالى أكثر
مما ينبغى ، والمرأة لا تقتنص بالخيال ، بل بالحقيقة .
فلم يعترض محسن ، وقال فى إذعان :

— وأين هذه الحقيقة ؟ امنحانى هذه الحقيقة التى أكسب بها عطف
المرأة !

فقالت جرمين :

— أتريد أن تعرف أين تجد هذه الحقيقة ؟

— نعم أخبرينى أين هى ، وأنا لا أنسى لك أبدا هذا الجميل .

— إنها تشتري بالثمن ؟

— كم الثمن ؟ كل حياتى فيما أعتقد .

— بل عشرون فرنكا فقط .

— أتمزحين ؟

— بل أقول جدا . عشرون فرنكا فقط تشتري بها فى حانوت شارع

« هوسمان » زجاجة عطر « هويجان » صغيرة ، وتقدمها إلى

صاحبك فى الصباح . . هذه هى كل الحقيقة ، أفهمت ؟

فحلق محسن فى الفضاء ، كأنما قد كشف عنه حجاب ، ثم التفت

إلى جرمين وقال :

— أحقا تقوليـن ؟

فابتسمت جرمين وقالت فى صوت المتعجب :

— يدھسنى أن فتى ذكيا مثلك يجهل هذا .

— قارورة « هوبيجان » فقط ! ثمنها عشرون فرنكا ! إنك تبالغين
يا سيدتى ! إنها لجديرة أن أضع تحت شباكها قلبي كله ! »
إننا نلمح على وجه محسن الدهشة البالغة . — إنه لا يكاد يصدق
أن ثمن المرأة سهل وقليل إلى هذا الحد . ولقد استلزم الأمر وقتا
طويلا حتى استطاع أخيرا أن يدرك هذه (الحقيقة) : أن ثمن المرأة لن
يكلفه حياته أو قلبه ، وأنه ليس أكثر من عشرين فرنكا فقط . ولعل
النزعة الواقعية العملية المباشرة هي التي أملت على جرمين أن تعطيه
مواصفات الهدية على هذا الوجه المحدد الدقيق : زجاجة صغيرة من
عطر « هوبيجان » ، من شارع « هوسمان » ، يقدمها إلى صاحبتها
في الصباح . إن أندريه (وهو عقل أوربا) قد أدار للدين ظهره ،
وليس الحب ، عنده إلا سلعة تشتري بثمن . ويلاحظ أن زوجته ، وهي
المرأة ، توافقه تماما على هذا . أما سوزى (وهي قلب أوربا
وعواطفها) فإنها تتخذ محسنا ملهاة ترجى بها وقتها عندما وقعت
القطيعة بينها وبين رئيسها في العمل (هنرى) ، بينما محسن غارق
في هيامه وأوهامه ، يظن أنها تحبه كما يحبها . ولذلك كان وقع
الصدمة على قلبه عنيفا ، بلغ عذابها منه القرار . لقد أدلته سوزى
أيما إذلال . لقد كان ينبغي له ألا ينخدع بما أبدته له من ود غير
حقيقى . لقد أعطته ابتساماتها ، واستمعت إلى غزله الذى أطرى به
جمالها ، وتركته يشطح في أوهامه السعيدة ، في مقابل العطر الذى
أهداه إليها ، والطعام الذى قدمه لها ، والنزهات التى كان ينفق فيها
عليها . لكن لما جد الجد تنكرت له في قسوة ، ومزقت هذه الأواصر
الواهية ، ومزقت معها قلبه دون أن يختلج فيها عضو ، وإن عادت
فاعتذرت إليه اعتذارا باهتا لا يطفىء لوعة ولا يخفف ألما ، اعتارا
من طرف اللسان .

« نعم ، لست أنكر أنى كامرأة تحب بكل جوارحها ، قد كنت
حقا « أنانية » . إنى فكرت بالفعل ذات يوم في أمر تصرفاتى ، وتنبهت
إلى ما فيها من ضرر وشر ، ولكنى مع ذلك أقدمت على هذا الشر ،
آملة أنك لن تعجز عن الانفصال عنى نعم ، أرجو أن تثق

كل الثقة أنى عندما فكرت في كل هذا لم يخطر لى قط أن الأمر سيصل بك إلى مثل هذا اليأس .

صدقنى إنى محزونة حقا لهذه النتيجة . وإنى من أعماق قلبى أبدى لك شديد أسفى . لكن ما عساي أستطيع أن أفعل لأنال الصفح ؟ » ثم تختتم الخطاب انقصير جدا الذى ردت به على رسالته الطويلة المتتاعة بهذه العبارة : « وبعد ، أتقبل منى أن أمد يدي وأصافحك ؟ » وهى نفس اليد التى طعنته بها .

إنه نفس الوجه الذى طلعت به أوربا علينا فى بلادنا : الملامح هى الملاح ، والابتسامة هى الابتسامة . وهى أيضا نفس اليد : تلك التى طعنتنا فى مقاتلنا ، ثم يمدها صاحبها إلينا ويريدنا أن نصافحها وننسى أنها الأنانية . على أن محسنا لابد أن يتحمل نصيبه من تبعه هذا . نقد وثق « بالطرق العملية المباشرة » ، وأخذ بوجهة نظر أندربه بعد أن كان يرتاب فيه ، وهذه هى النتيجة .

على أن هناك إيفان ، ذلك العامل الذى يقع فى منزلة بين المنزلتين ، فلا هو كإنفريه ، ولا الإيمان قد استطاع بعد أن يستولى على كل كيانه . ربما كان لديه اقتناع عقلى بالدين ، ومن المؤكد أنه يملك الرغبة فى أن يرسو على شاطئ الإيمان ، لكنها رغبة عقلية لا يتحمس لها قلبه ، وهو يعجب كيف تحول محسن إلى هذا الاهتمام الشديد « بالواقع » والطرق « العملية » المباشرة .

« — يا مسيو إيفان ! إنى لست سعيدا ، ولعلك أنت أيضا كذلك . إن سر تعاستنا هو أننا نعيش فى هذه الحجرات المغلقة . . . إننا نجهل الواقع وطرائقه المباشرة . لا شىء يكتسب بالخيال فى هذه الدنيا . . . فهد الروسى رأسه ، وابتسم ابتسامة ساخرة وقال :

— من علمك هذا الكلام أيها الشرقى ؟

— هى البداة ، ولكن أعيننا هى التى لا ترى .

— لا ، لست أصدقك . ذلك كلام لا ينبغى أن يقوله مثلك .

فمر طيف أندريه برأس محسن ، لكنه لم يقل شيئاً ومضى
إيفان يقول :

— الواقع والطرق العملية المباشرة ؟ تلك بالضبط كل حياة
الحيوان . الفاصل الوحيد بين الإنسان والحيوان هو « الخيال » .
إن اليوم الذى يستطيع فيه الحيوان أن يحيا دقيقة واحدة خارج عالم
الواقع والمادة ، اليوم الذى يلجأ فيه الحيوان إلى طرق معنوية غير
مباشرة للوصول إلى غايته ، اليوم الذى يستطيع فيه الحيوان أن
يمضى الليل « يحلم » فى غايته المقمرة بدلا من مطاردة الفريسة ،
هذا اليوم يكون آخر عهده بالحيوانية . الحلم هو العالم الذى
لا يدخله حيوان . الخيال هو تاج السيادة والسمو الذى تميز به
الإنسان » . والخيال الذى يقصده إيفان هنا هو المقدرة على التفكير
فى عالم الغيب والإيمان به قبل أن يعاين الإنسان فيه شيئاً .

وإيفان يقول ذلك بعد كفرانه بالشيوعية فى بلده وإدراكه زيف
ما وعدت به العمال واستحالة تحقيق الجنة الأرضية التى حاولت
أن تستبدلها بجنة الآخرة فى نفوس أتباعها . كذلك كفر إيفان بالفاشية
والنازية ، ولا دينية الغرب عموما . إنه قطع نصف الطريق ، بل ثلثيه ،
ولكن بقى أمامه الثلث الأخير . وفى نهاية القصة عندما أعتزم أن يبيع
حاجياته ويرحل إلى الشرق مات . ولعل فى هذا إشارة من توفيق
الحكيم إلى أنه لم يحن بعد الوقت الذى يعود فيه الغرب إلى حظيرة
الإيمان ، ويروى حياته القاحلة بماء اليقين .

وهناك إلى جانب هذه الشخصيات الرئيسية شخصيات أخرى
ثانوية توسع رقعة القصة ، وتضفى عليها الحركة انطباعية ، مثل
جانو ، وجيزيل ، وأم أندريه وأبيه ، ومسيو دى فيرودى ، ومسيو
سيلفان ، وبعض الأمريكان . . . إلخ . ولكن هذه الشخصيات الثانوية
لم تتلبث طويلا ، وكان مرور أغلبها بالقصة مرورا عابرا .

وقد برع توفيق الحكيم فى تقديم شخصيات قصته ، إذ لم

يقدمها دفعة واحدة بل تم ذلك بالتدرج ، وبطرق متنوعة ، فمرة يلجأ في تقديمها للحوار ، ومرة يلجأ إلى السرد ، وأخرى إلى الوصف . وهو أحياناً يتبع سبيل التشويق ، فيعطينا لمحة من الشخصية تومض ثم تختفي ، فيستشرف القارئ بقية الملامح ملتذاً بمتابعة القصة . هذا كله بينما تأخر تقديم إيفان حتى الفصل الثامن . فمثلاً نجد في الصفحة الرابعة هذا الحوار :

« — إنك الآن خير من يصلح للذهاب . . »

— إلى فانتنتى الجميلة ؟

— بل إلى المدافن . . . إلخ » .

ثم يمضى الحوار بعد هذه الإشارة الخاطفة إلى « الفاتنة الجميلة » . ما اسمها ؟ ما شكلها ؟ أين عملها ؟ هذه الأسئلة وغيرها أتت سرعان ما تنتبثق في أذهاننا لا نجد عنها حتى الآن جواباً ، لكننا بعد تسع صفحات كاملة نجد إشارة ثانية إلى لون عينيها ، أما اسمها فلا نعرفه إلا بعد ثلاثين صفحة أخرى ، وإن كنا قد عرفنا في أثناء ذلك شيئاً عن طبيعة هذا الحب الذى يفتن قلب محسن .

على أنه يؤخذ على توفيق الحكيم أنه ترك بعض شخصياته الرئيسية في منتصف الطريق دون أن نعرف شيئاً عن مصيرها ؟ أين ذهب أندريه ؟ وما الذى حدث لجرمين ؟

كذلك فإن مما لا يقبله العقل بسهولة أن يكون عامل كإيفان على هذه الدرجة الراقية جداً من الثقافة والإلمام بالديانات والفلسفات المختلفة . عامل فقير ومريض بأئس مثله وهو فوق ذلك غريب في باريس قد هاجر من وطنه بعد أن نبا به المقام في ظل الحكم الشيوعى من الصعب أن يحصل كل هذه الثقافة ، ويكون له هذا الفهم العميق الدقيق .

لقد كان يستطيع الحكيم أن يبرز لنا وضع إيفان الخاص حتى نتعنا به ، لكنه لم يفعل .

كذلك مما يؤخذ على القصة استطالة الحوار في الفصول الأخيرة بين محسن وإيفان ، وركود حركته من ثم ، حتى ليخال القارئ بعض الأحيان أن إيفان لا يحاور محسنا ، بل يحاضره أو يخطب فيه . لقد فقد الحوار في تلك الفصول ، أغلب الأحيان ، تلك الرشاقة واللباقة التي كانت الشخصيات تصطنعها كما في الفصل الحادي عشر مثلا :

« ضحكت الفتاة وقالت :

— أترأه مطعماً عسيراً ؟

— أن أكون مثل هذا البيغاء ؟ لست أطلب شيئاً إلا أن أكون مثله بالضبط .

— ولكنك لست في قفص .

— آه يا سيدتي ! إنني في قفص لا يراه كل الناس . . فنظرت إليه ملياً ثم قالت باسمه :

— إذا كنت حقيقة كذلك ، فأنت تستحق إذن شيئاً من ذلك العطف الذي تمنحه الطيور السجينة في الأقفاص .
فأسرع الفتى يقول في تضرع :

— ثقي أي أشد الطيور الأرض استحقاقاً لعطفك .
فسألته الفتاة :

— وما نوع العطف الذي تريده مني ؟ إنني بالطبع لا أستطيع أن أقدم قليلاً من (القرطم) .

— إنك تستطيعين أن تتناولى معي قليلاً من (القرطم) هذا المساء في مطعم . . في أي مطعم يروقك . . فضحكت الفتاة ضحكة طويلة رقيقة :

— يا لك من مذاعب ماهر !

— أنا ؟ آه ياسيدتي . لأول مرة أسمع من يصفني بالمهارة في شيء .
شكرالك »

إننا نحس بطمع محسن في الفوز باهتمامها يتعاضم شيئاً فشيئاً ،
ونلمح كيف استطاع أن يصل إلى غرضه خطوة فخطوة ، لكن في ماثرة
وملاحقة ، إذ لا بد من طرق الحديد وهو ساخن حتى يستطاع تشكيله .

ولا تفوتنا هذه البراعة في التلاعب بالألفاظ وتبديل معنى الكلام
بإحلال كلمة (مع) بدلا من (إلى) ، فيصل إلى هدفه عند ذلك
مباشرة :

« — إنى بالطبع لا أستطيع أن أقدم إليك) قليلا من القرطم !

— إنك تستطيعين أن (تتناولى معى) قليلا من القرطم . » ثم يضيف
بعد فترة قصيرة من الصمت : « هذا المساء ، في مطعم » .

ثم يسكت قليلا ليعاود التقدم والهجوم فيضيف « في أى مطعم
بيروكك » ، وكأنها قد رضيت ولم يبق إلا اختيار المطعم . ولم يفت
سوزى مهارته في الحديث ، هذا الذى كان يكتفى بالوقوف أمام
شباكها والحملقة فيها كمينون ، فتضحك وتثنى عليه : « يا لك من
« داعب ماهر » . فهذه الحيوية والرشاقة تفتقدان في الفصول الأخيرة
في غالب الأحيان .

وقد نوع الحكيم في أسلوب الحكاية ، ما بين سرد بضمير الغائب،
ورسائل تبادلها محسن وسوزى . وقد التحمت الرسالتان ببقية
عناصر القصة التحاما متينا ، فقد تطورت عبرهما الأحداث ، وظهرت
من خلالها جوانب من شخصيتى كاتبتهما ، بحيث إننا بعد فراغنا من

قراءتهما نرى القصة قد تقدمت إلى الأمام خطوات .

وقد ربط الحكيم بين بداية قصته ونهايتها إلى جانب الرباط غير
المباشر (حيث إن نهاية القصة تعتبر امتدادا لبدائيتها وتطورا لها)
برباط آخر مباشر ، إذ جعل بينهما تناغما ، فالقصة تبتدىء حزينة
(تتثال الشاعر دى موسيه ، والعبارة الحزينة المنقوشة على قاعدته ،
وموت بنت مدام شارل ، والذكريات التاهرة الشجية) ، وهى كذلك
تنتهى حزينة (انصدمة انعطافية لمحسن ، موت إيفان) . فهذا الربط

المباشر يضيف إلى البناء الفني للقصة تماسكا ووثاقة ، ويهييء القارىء
نفسيا من حيث لا يشعر لما ستنتهى إليه الأحداث ، فكأن بداية القصة
إرهاص بما سيقع آخرا .

ويرتبط بهذا تلك الشاعرية التي تسربل معظم الرواية ، وبخاصة
في مواقف الإحباط والحزمان واليأس :

« وفرغ الفتى من تأمل النافورة ، فغادرها إلى جانب آخر في
الميدان يقوم فيه تمثال الشاعر دى موسيه وهو يستوحى عروس
الشعر ، فوقف الفتى ينظر إليه وقد نقش على قاعدته « لا شيء
يجعلنا عظماء غير ألم عظيم » ، ثم تطلع إلى وجه الشاعر فألفى
قطرات من المطر تتساقط من عينيه كالعبرات ، فتحرك قلبه ، وسكت
فمه . . . ثم همس مرددا كالمخاطب لنفسه :

— لا شيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم : نعم . . . ومرت في رأس
الفتى صور من ماض بعيد . . . ثم همس :

— حتى هنا أيضا يعرفون هذا . »

إن العبارة كلها تسربلها غلالة من الأسى ، وبالمثل هذه العبارة
من خطاب محسن إلى سوزى بعد القطيعة : « وبعد ، فإنى أطلت عليك
كثيرا ، وليس من حقى أن أسلبك كل هذا الوقت لتطالعى حماقاتى ،
وليس من حقى كذلك أن أنتظر منك ردا على هذا الخطاب الطويل ،
فحسبى منك برا وكرما أن تقرئيه فى ساعة فراغ . إنه على أى حال
نوع من اللهو ، وهو على كل حال صائر إلى « المدفأة » ، وإن كنت
أرى أن « الشتاء » قد انقضى ، فقد ظهرت عندك بشائر الربيع .
أمس رأيت على نافذتك آنيه يبسّم فيها زهر « الكرز » فى أغصانه
الرفيعة الأرجوانية . فذكرت أغنية (سان سانس) .

الربيع جاء

يحمل الرجاء

إلى قلوب العشاق

ما أعذب هذا الشعر ! هذا الربيع ، على غير أمل الناس فيه ،
إنما هو الذى جاء ينتزع الرجاء . . . ومع ذلك فإنى أستقبل بوجهى
نسماته العاطرة ، ولا أرى منه شيئاً كما يفعل الآخرون . إنى
أخشاه .

إنه قلب كسير ، لم تستطع الفكاهات التى فى القصة أن تجبر
كسره ولا أن تجبر كسر قلوبنا نحن أيضا ، فالقصة تصور الصراع
بين الشرق والغرب فى عصرنا ، وتشير إلى القسوة العنيفة التى عاملنا
بها الغرب ، والمرارة الراسبة فى أعماقنا . وإن علينا أن نشور على ذلك
كله ، وبيدنا أن نفعل ، وباستطاعتنا أن ننجح . والمستقبل ، إن شاء
الله ، لنا .

نداء المجهول

ط . مكتبة الآداب

قرأت هذه القصة مرة أو مرتين من قبل ، وبرعم هذا فما زالت تحتفظ بقدر كبير من جاذبيتها الأولى . وأظن هذا مقياسا معقولا لجودة عمل أدبى ما ، فإن من الصعب على قصة رديئة أو حتى متوسطة الجودة أن تحتفظ بقدرتها على تحريك الفكر والخيال والعواطف بهذا الشكل كل هذه المدة (إذ إنى قرأتها أول مرة وأنا تلميذ في المرحلة الإعدادية) . ورأيت أن نداء المجهول « هي و « سلوى مهب الريح » هما أفضل ما سطرته يراعة المرحوم تيمور ، وأظن أنه إذا بقى على الزمن عملان فقط من أعماله القصصية فسيكونان هاتين القصتين .

أول مناحى الإتقان في هذه القصة هو الأسلوب الذى يخلو خلوا يكاد يكون تاما مما يلاحظ على أسلوب تيمور في كثير من قصصه الأخرى من تعمل وحذقة وإيثار للغريب من اللفظ ولغير الشائع من التراكيب . إن من المعروف أن تيمورا كان يكتب حوار قصصه الأولى باللهجة العامية ، ثم أعاد صياغتها ، كما هو الحال في « أبو على الفنان » ، التى كان يشئ عنوانها القديم « أبو على عامل أرتيست » بنوع الحوار الذى كانت تتفاهم به شخصياتها ، ثم انتهى تيمور إلى أسلوبه المعروف بخصائصه التى أثرت إليها آنفا . أما في هذه القصة فإن أسلوبه يبلغ حدا بعيدا من الاعتدال والطبيعية والحيوية والمقدرة على الإيحاء وخلق الجو النفسى المطلوب . ولولا هذه الكلمات : « الأزاهر » (بدلا من « الزهور » ، ودعك من اعتراض من يزعمون أن هذه الصيغة الجمعية خطأ لعدم ورودها في المعجم ، فإن المعاجم القديمة لا تصلح دائما أن تكون معيارا للغتنا الحالية) (ص / ٩) ، و « أميالك » (بدل « ميولك ») ص / ٢٣ (وكذلك ص / ٥٥) و « حديث لا منتهى له » (عوضا عن « لا نهاية له » . وبالنسبة فالمرحوم تيمور كان مغرما باستعمال المصدر الميمى) ص / ٣٨

(وكذلك ص / ١١٠) ، و « اللبوس الرياضي » بدل « الملابس الرياضية » ص / ٥٧ ، و « مغمض العينين » (بدلا من (مغمض العينين) ص / ٧١ ، و « معاطف الحديقة » (بدل « منعطفات الحديقة ») ص / ٤٥ (وكذلك ص / ١٦٢) و « يتوضح فيها الملل » (عوضا عن « يتضح فيها . . . ») بنفس الصفحة ، أقول : لولا هذه الكلمات ، وهى كما ترى قليلة بالنسبة إلى قصة تقع فى نحو مائة وخمسين صفحة ، لقلت إن « نداء المجهول » خالية تماما من كل أثر للإغراب اللغوى أو الأسلوبى . ولكى يدرك القارئ أبعاد هذا الحكم أذكره بأن تيمورا رحمه الله كان مغرما بعبارة « جيئة وذهوبا » ، أما هنا غفى المرة الوحيدة التى احتاج إلى أن يعبر فيها عن هذا المعنى تراه قد استخدم كلمة « ذهاب » الشائعة بدل « ذهوب » ، التى قلما يستعملها كاتب غيره (انظر ص / ١٤٣) .

ومع ذلك فهناك ملاحظة هامة خاصة بضبط الكلمات ، فالمفهوم أن يقتصر الضبط على الكلمات التى يصعب على القارئ أن ينطقها نطقا سليما ، أما ضبط الكلمات السهلة ضبطا يخالف النطق الشائع فلا أدرى ما الذى دفع الأستاذ تيمورا إليه ، فمن ذلك « فَوَّهَ » (لا « فَوَّهَة » ، كما هو الشائع) ص ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ١٣١ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، وكذلك « الثَّغْرَة » (بدل « الثَّغْرَة ») ص ١١٠ ، ١١١ ، ١٥٨ ، و « مِسْمَع » (بدلا من « مسمع » بفتح الميم الأولى) ص / ١٤٨ ، و « خِطِيَّة » (بالذمة ، أهذا كلام ؟) (بدل الصيغة التى يعرفها الناس بل الجن والسموات والأرض ومن فيهن ، وهى « خطيبة ») ص / ١٥٠ . وهناك أيضا كلمة « روع » وقد ضبطها فى الجملة الآتية : « فهدأت من روعه » (ومعناها : « طيب خاطره ») ص / ١٢٠ : بفتح الراء ، والصواب ، كما أفهم ، هو ضمها ، أما بالفتح فمعناها « الفرع » ، وليس هو المقصود هنا ، فإن المخاطب لم يكن فرعا بل كان منفعلا انفعال الغضب . (قارن ذلك بقول الشيخ عاد لراوى القصة محاولا إبخال الطمأنينة على نفسه الفرعة : « هدنء من روعك » ص / ١٢٩ ، فضبط الراء بالفتح هنا هو الصواب) . ومثل ذلك ضبطه « حطة »

في العبارة التالية : « أرسم خطة السير » ص / ٣٦ بكسر الخاء ،
والصواب ضمها ، وكذلك « ممتعة الوجه » بكسر القاف ص / ١١٠ ،
والصواب فتحها .

إن الذي جعلني أقف عند ضبط هذه الكلمات هو أنها ، على
النحو الذي وردت به في الكتاب ، تتعارض مع الجو الطبيعي الذي
استطاع تيمور أن يخلقه من خلال اللغة كما سلف القول ، هذا الجو
الذي أغراه باستخدام بعض الألفاظ والتعبيرات العامية ، وهو ما يلفت
انتباه من تلمسوا بأسلوب تيمور بعد تحوله عن كتابة الحوار بالعامية ،
مثل : « الله يخرب القصر ، ويحرق اللي بناء » ص / ٧٦ . والطريف
أنه وضع كلمة « المدعوق » في الجملة الآتية : « أين (المدعوق) القصر؟ »
ص / ٧٨ ، بين قوسين ، مع أن الكلمة ، برغم دورانها على ألسن
العامية ، هي كلمة فصيحة ، ولم يفعل ذلك مع الصيغة العامية لاسم
الموصول : « اللي » في العبارة السابقة . إن مثل هذا الحرص على
إثبات الصيغ المجهولة لتلك الكلمات كان يكون مفهوما لو أن العمل
الأدبي الذي وردت فيه هذه الكلمات مقامة لا قصة ، فقد كان من بين
أهداف كتاب المقامات الرئيسية الحفاظ على اللغة ، ومن هنا كثر فيها
استخدام الغريب والتلاعب بالألفاظ وما أشبه ، أما القصة فإنها ،
وإن كانت صحة اللغة والتفنن في استخدامها على الوجه الذي يحقق
الصبغة الواقعية شرطا فيها ، لا تضع نصب عينها ذلك الغرض . ولا
يحسن أحد أننى أستصّل فن المقامة ، فهو على العكس جنس أدبي
يحق للأدب العربي أن يفتخر به ، إذ إن العرب هم مخترعوه ، ومنه
انتقل إلى بعض الآداب الأخرى . وقد أكد زكي مبارك ، رحمه
الله ، نقضا لمزاعم من قالوا إن المقامة إذا ترجمت غقدت قيمتها لأنه
ليس فيها إلا التلاعب اللفظي والزينة البديعية ، أنه ترجم بعض
المقامات إلى الفرنسية ، فنالت إعجاب من قرأها من الفرنسيين .
ويستطيع من يشاء أن يرجع إلى مقامات الهمذاني والحريري ،
وسيلمس بنفسه مدى صحة ذلك .

وبرغم كل هذا ، فقد اضطرب القلم في يد تيمور ، عليه رحمة الله ، بهذه التعبيرات : « وأخذنا نأكل في شهية نادرة » ص / ٦٢ ، بدل « بشهية نادرة » و « . . . أهلس ، ينزلق عليه الحذاء انزلاقه على رغوات الصابون » ص / ٨٧ (بجمع « رغوّة » جمعا سالما ، وهو غير مستساغ ، وكان أفضل لو استخدم « رغاوى » بفتح الواو (جمع رغاوة) ، فهو جد قريب إلى الجمع العامى للكلمة) ، و « قطعت ليلنى مسترسلا فى نوم شديد » ص / ١٠٦ (إذ لا يقال للنائم إنه « قطع ليله » ، لأن قطع الوقت عمل إيجابى ، والنائم لا يعمل شيئا . وفضلا عن ذلك فإن وصف النوم بالثدّة يبدو قلقا فى الأذن) .

إن هذا الأسلوب بما فيه (برغم المآخذ التى سقتها آنفا) من حيوية وطبيعية ومقدرة على الإيحاء هو أحد العناصر التى نجح تيمور عن طريقها فى خلق الجو الواقعى الذى يسود القصة أحداثا وشخصيات وحوارا .

ولابدأ بالحوار ، وحسبى أن أشير إلى أنه فى هذه القصة يخلو من عيوب الحوار فى « دعاء الكروان » من طول وارتفاع عن مستوى الشخصية الفكرى والوجدانى . إن من الممكن تشبيهه فى هذه القصة بكرة الطاولة ، لا تستقر عند أحد اللاعبين إلا ريثما يضربها ، أو تسقط من فوق الطاولة إلى الأرض ، مما يضىء عليه رشاقة وحيوية . أضف إلى ذلك نجاح تيمور فى توبلته بالنكهة العامية بين الحين والحين ، مثل الحوار التالى بين راوى القصة وخدام الفندق :

« فقلت. وأنا أداعب سبحتى وأبتسم :

— ما رأيك فى صاحبك الإنجليزية ؟

فحدق فى لحظة ، ثم اندفع يقهقه . وأخيرا قال لى :

« مالك ومالها ؟ اتركها وشأنها ، وإلا فالعاقبة وخيمة »

ص / ١٢ . ومثل قول « مجاعص » الدليل ، يفتخر بمعرفة المنطقة التى سيقودهم فيها :

« وقال بصوت خشن ، وهو يفتل شاربه ، أو بالأحرى يداعبه مزهوا :

— محسوبك مجاعص • ابن الجبل • • • أعرف هذه الجهة ومخابئها وطرقاتها كما أعرف أصابع يدي » ص / ٢٥ •

كذلك فإن الحوار في أماكن كثيرة يعكس ببراعة حالة المتكلم النفسية ، فمثلا عندما كانت مس (إيفانس) تتناقش راوى القصة في معنى السعادة قاطعته قائلة :

« لقد كنت مثلكم ، أسعى للاستمتاع بتلك الزخارف البراقة ، حتى تكشف لى المجتمع عن حقيقته ، ويان لى زيفة وبهتانه • لقد وثقت بدنياكم هذه ، فأودعتها أعز ما أملك ، أودعتها قلبى ، ولكنها ردت إلى هذا القلب مطعوننا • • • إننى أكره دنياكم • • • أكرهها ! » ص / ١٩ •

إن القارئ لا يخطئ ما فى كلام السائحة من إلحاح على أن الدنيا قد خدعتها ، ومن تكرير ألفاظ بعينها ، ومن نسبة « الدنيا » إلى محدثها وأمثاله : « دنياكم » • حدث ذلك مرتين • ولا أظنه سيفوته قصر جملها فى نهاية الدفقة الانفعالية ، وتكريرها كلمة « أكرهها » • إننى أتخيلها الآن بوضوح تام وهى تضغط على مخارج حروف هذه الكلمة ، وقد تجمعت سحب انفعالها إلى أن غلبها البكاء • إن البكاء هنا بعد هذا الكلام هو الأمر الذى لا يمكن أن يحدث غيره • إن كلامها منذ البداية متجه إليه فى خط مستقيم ، ولذلك فمن الطبيعى تماما أن نقرأ قول الراوى تعقيبا على ذلك : « وأخفت رأسها بين يديها ، ثم إذا هى تبكى • فوقفت أمامها حائرا جزعا ، وقد توزعنى الألم » ، وكذلك من الطبيعى جدا أن نراها « سرعان ما أخذت تهدىء من روعها ، فكفكت عبرتها وهى تقول :

— إننى آسفة • • آسفة جدا على ما بدر منى ! • • • إلخ » •

أما الشخصيات فقد انتقاها المؤلف باقتدار ، فليست هناك

شخصية لا تحتاجها القصة . حتى شخصية « حبيب » الحادم قد أدت دورها المطلوب ، ثم اختفت اختفاء طبيعيا ، لسبب بسيط هو أن المجموعة تركت الفندق وخلفت « حبيبا » فيه . أما الأستاذ « كنعان » فهو يمثل الأديباء ذوى المزاعم العريضة التي لا تثبت على محك التجربة ، وسرعان ما ينكشف زيفها وخواؤها . لقد وعد المجموعة أنه سيكون رفيقا لهم في هذه الرحلة ، ولكنه ، عندما جاءوه ليصطحبوه معهم ، تظاهر بأنه قد راح في سبات عميق ، ولم يفتح الباب . وهو بهذا يشبه فردا في قافلة عليها أن تواصل السير ، ولا تستطيع التلبث بحال . أما هو فإن المرض والإعياء يداهما ، فيسقط علي حافة الطريق ، فيدعه رفاقه وراءهم ويمضون .

هذه واحدة ، والثانية هي أن كلام من هذه الشخصيات (ولا أدري أقد قصد المؤلف ذلك أم لا) يمكن أن تكون رمزا على جانب معين من جوانب النفس البشرية . وأود أن أسارع هنا إلى التأكيد بأنى حذر في مسألة تحميل العمل الأدبي أى معنى رمزى ، ولكن إذا استقام له التفسير الرمزي من غير اعتساف فإنى لا أرفضه ما دام يهبه بعدا آخر أعمق .

لقد سبق القول بأن الأستاذ كنعان رمز على الغرور الأجوف ، الذى لا يصمد للتجربة . إن أمام هذه المجموعة هدفا عليها أن تبلغه ، وهو قمة الجبل ، وقد قابلتها فى الطريق إليه عقبات كثود . أفلا يمكن أن يكون الجبل والقصر والعزلة التى تلفه والعقبات الكأداء التى تقوم من دونه رمزا على الغايات الروحية العليا ؟ إن الرقى وصعوبة الرسول والعزلة تجمع بين الرمز والرموز إليه . ثم ألا يمكن أيضا أن يكون « الشيخ عاد » رمزا على العقل والحكمة ؟ إنه هو أكبر المجموعة صفا ، وهو قائدهم ، وإليه المرجع عند أى استفسار ، وكلامه هو الكلام الفصل فى كل مشكلة . وهو كذلك هادىء قلما تخرجه الأحداث ، مهما يبلغ من تعقدها أو صعوبتها ، عن طوره . أما « مس يغانس » فهى ، على هذا التفسير ، ترمز إلى الأشواق الروحية ، التى تتطلع دائما

إلى الأعلى • إنها هي صاحبة الرحلة ، هي التي ما إن سمعت بقصة القصر الغامضة حتى أخذت تبحث عن حقيقة الأمر ، وهي التي استقدمت الذين كانوا قد صعدوا إلى الجبل ، واستفسرت منهم عما رأوا ، وهي التي أعدت كل شيء ، أما الآخرون فهم رفقاؤها في تلك الرحلة • إكنى كنت أفضل لو أن التي ترمز إلى هذه الأسواق الروحية كانت امرأة مسلمة ، لكن من أين لنا بتلك السيدة المسلمة التي تقبل على مثل هذه المخاطرة ؟ فلتكن « مس إيفانس » إذن هي ذلك الرمز ، لقد خلع عليها الراوى كل ما هو جميل ورقيق ونبيل ، فليكن • ويبقى بعد ذلك « مجاعص » وراوى القصة ، فأما الأول فهو ، إن صح هذا التفسير الجديد للقصة (وهو تفسير لا أتخرج ، برغم أنى صاحبه ، من القول بأنه ، على أسوأ الأحوال ، لا يخلو من وجهة) ، لا يمكن أن يرمز إلا إلى الجانب الجسدانى من الإنسان ، فهو الوحيد غير المتعلم بين أفراد المجموعة ، والراوى حين يصفه يركز دائما على قوة جسده وشواربه المفتولة وما إلى ذلك ، وهي كلها سمات جسدية بحتة • وعلاوة على ذلك فإن دوره كان محصورا في خدمة المجموعة والقيام بالأعمال اليدوية • وهو فوق ذلك يفتقر إلى الشجاعة والصبر على المكاره (انظر وصف الراوى لشخصية مجاعص الخارجية والداخلية ص ٢٥ ، ٢٧ ، ٥٨ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٧٤ ، ٧٦ ، ٨٢ ، ٩١ ، ١٠٦ ، ١١٢) • والمفكرة التالية (ص ١١٣) ذات مغزى ، في هذا الصدد ، عميق :

« وانطلقت أتطلع من النافذة ، فإذا حديقة القصر مبسوفة تحت أعيننا ، على مرتفع شاهق • وعلى الرغم من ذلك استطعنا أن نلمح شيئا يتدرج في ساحة الحديقة أمام الأشجار • وظللت أدقق النظر ، فتبينت شخص « مجاعص » في هذا الشيء يتمرغ على الأرض ، كما تتمرغ الدابة الطروب • فقلت :

— إنى آمنح نصف عمرى ، إن كان لى عمر يستحق الذكر ، لمن ينيلنى سعادة هذا الرجل » • كذلك فإن نهاية « مجاعص » تتلام ،

إلى مدى بعيد ، مع ما يرمز إليه . إنه الوحيد الذي لقي حتفه في هذه الرحلة . وكيف ؟ بالسقوط في بئر . أفلا يمكن أن يكون ذلك إشارة إلى أن الجسد لا يمكنه أن يصمد طويلا على قمة هذا المرتقى الروحي الشاهق ؟

ولا يشذ عن هذا التفسير الرمزي إلا الراوى . ولست أرى بأسا في ذلك ، إذ لا بد من إنسان خارج عن نطاق الرمز ليحكى لنا ما يراه ، ويصف لنا رفقاء تلك الرحلة ، التي يمكن النظر إليها من زاويتين في آن : من زاوية رمزية ، وهذه قد فرغنا منها ، ولعل القارىء يفتنح بما سقته من تحليل وتفسير ، ومن زاوية واقعية ، وهي ما أحب أن أتناوله الآن .

إن كل شخصيات القصة واقعية ، لا يشذ عن ذلك ولا « مس إيفانس » نفسها ، ففي ذلك الوقت عرفت بلاد الشرق الأوسط وصحاراه أشبأها لمس إيفانس كجرتروود بل صاحبة "The Desert and the Sown" ، وهو الكتاب الذي وصفت فيه رحلاتها الجريئة الغربية والغامضة في صحارى الشام وفلسطين وقراه ، كل ذلك بأسلوب أدبي شائق يشد القارىء شدا ، "Persian Pictures" ، الذى ألفته عن رحلاتها فى أنحاء إيران ، والذى كتبت مقدمته زميلة لها فى الترحال والجرأة هى ف باكفيل وست ، مؤلفة "Passenger to Teheran" ، وكذلك روزيتا فوربس صاحبة كتاب "The secret of the Sahara : Kufara" الذى أهدته إلى أحمد حسين باشا (الرحالة المصرى ورجل القصر المشهور ، الذى كانت له مع هذه المرأة ، فى صحراء مصر الغربية ، وقائع كتب عنها المعينون بهذا الجانب من تاريخ الشرق الأوسط) وغيره من الكتب عن المنطقة التى نعيش فيها . « مس إيفانس » إذن هى شخصية واقعية وإن بدت غريبة بالنسبة لمن نراهن حولنا من نساء ، فإنها تنتمى إلى حضارة ومجتمع يختلفان إلى حد بعيد عن مجتمعنا وحضارتنا .

أما وصف المؤلف (أو الراوى ، سيان) لهذه الشخصيات فغد نشره ببراعة فى مواضع من الكتاب متفرقة حسبما تطلب هذا الموقف أو ذاك . وهو فى وصفه لشخصياته لا يثقل ذهن القارىء بكثير من التفصيلات التى تأتى فى الغالب بنتيجة عكسية ، إذ بدلا من تجلية صورة الشخصية نراها تشوش ذاكرة القارىء ولا تدع له فرصة لتخيل ملامحها . ثم إن المؤلف ينوع الطريقة التى يقدم بها الشخصيات فى كل مرة ، ويضفى عليها قدرا كبيرا من الحيوية أو الفكاهة أو التشويق أو التعاطف حسبما يقتضى الموقف . ولناخذ مثلين على ذلك ، هما شخصية « مس إيفانس » وشخصية « مجاعص » .

فأما بالنسبة لـ « مس إيفانس » فهذه هى المرات التى ورد ذكرها فيها :

١ - « وكنا فى ذلك الوقت ستة أشخاص غير « الشيخ عاد » وخدم الفندق . ومن الطريف أن تضم أسرتنا هذه سيدة إنجليزية ، قيل إنها مستشرقة ، وقيل إنها متخصصة فى العلوم الطبيعية ، جاءت لبنان تدرس طبيعة أرضه ونباته وحيوانه . هى فى نحو الخامسة والثلاثين من عمرها ، هادئة القسمات ، ما تزال نضرة الشباب تتخيل عنى وجهها الجميل » ص / ١٢ .

انظر كيف يحيطها فى أول مرة يقدمها لنا فيها بالغموض ، فهو لا يدرى ماذا تفعل بالضبط فى لبنان . وهو لا يكتفى بذلك لتشويقنا ، بل يمضى قائلا :

« والفت مرة ، فى الحقيقة ، « حبيب » الخادم طروبيا فى وقفته ، يرش الزرع ويعبى ، فقالت نه وأنا أدعب سبحتى وأبتسم :

— ما رأيك فى صاحبك الإنجليزية ؟

فحدق فى لحظة ، ثم اندفع يقهقه . وأخيرا قال لى :

— مالك ومالها ؟ اتركها وشأنها ، وإلا فالعاقبة وخيمة . ثم التفت

حوله فى جذر ، ودنا منى وهمس فى أذنى :

— أنت ترهب الجواسيس ؟

فدهشت وتركت حبيبا وقد اشدت اهتمامى بهذه السيدة ،
واهتمامنا نحن أيضا وبخاصة أنه يقول عنها بعد ذلك إنها « قابلة
الكلام ، محبة للتعزلة ، لا تبادلنا في فترة الأكل إلا بضع كلمات بلغة
بين الفصحى والعامية ، تنطقها في شيء من الصعوبة ، ولكنها تنصت
لحديثنا أى إنصات ، ولا سيما إذا تحدث « الشيخ عاد » ، فأيقنت
أنها تفهم العربية جيدا ، بيد أنها لا تحسن التلفظ بها في يسر »
ص / ١٣ • ويضيف قائلا :

« ولاحظت أنها تخرج من الفندق كثيرا ، وتتغيب طويلا ، وربما
قضت النهار كله في الخارج ، لا تعود إلا بعد مغرب الشمس » •

ومن المؤكد أن القارئ قد لاحظ أن شخصيتها تتفتح تدريجيا ،
مرة من خلال السرد ، ومرة من خلال كلام الآخرين عنها ، مما يضيف
على طريقة رسم هذه الشخصية تنوعا وحيوية • كذلك فإن المؤلف في
أحيان أخرى يجعلها هي تصف نفسها ، فها هو الراوى يسألها :

« — والفندق ، أتجدين فيه راحتك ؟ »

فترد عليه بقولها :

« — كل ما هو فطرى ساذج أجد فيه راحتي المنشودة »

ص / ١٥ • وعندما يسألها عن المدة التى تنوى أن تمكثها تجيبه :

« — قد أمكث حتى يغلُق الفندق أبوابه • إن لى مهمة أريد

قضاءها ، ولا أدرى كم تتطلب من الوقت » (ص / ١٦) •

وعندما يحاصرها بالأسئلة عن سر حبها للتعزلة ، التى يراها محر

تبتلا لا يطاق ، ترد وقد حدقت في السماء بعينيها الصافيتى الزرقة ،

اللتي تكتسبان عن عراقة منبت وسلامة قلب :

« — إن التبتل يروض نفوسنا ، فتنقشع عنها غشاوتها ، ومن ثم

يستطيع أن نرى الوجود على حقيقته» ص / ١٨ . ثم عندما يعترض على هذه الطريقة في البحث عن السعادة تقاطعه قائلة : « - لقد كنت مثلكم أسمى للاستمتاع بتلك الزخارف البراقة ، حتى تكشف لي المجتمع عن حقيقته ، وبان لي زيفه وبهتانه . لقد وثقت بدنياكم هذه ، فأودعتها أعز ما أملك ، أودعتها قلبي ، ولكنها ردت إلى هذا القلب ، طعوناً . . . إني أكره دنياكم . . أكرهها ! وأخفت رأسها بين يديها ، ثم إذا هي تبكي » ص / ١٩ فينفتح لنا باب من الأبواب المغلقة نطلع منه على سر من أسرارها : إنه الحب وغدر الحبيب إذن . ولعل هذا يلقي ضوءاً على غرامها في نهاية الأمر بيوسف الصافي ، الذي ظل وفيًا نحبيته خمسة وعشرين عاماً ، يعيش في شعاف الجبال على ذكراها ، واجداً في هذه الذكرى كل ما يملأ عليه حياته . لقد كنا نتوقع أن يجذبها إلى الراوى ما بيديه نحوها من اهتمام ورعاية ، ولكننا نفاجأ بها وقد تركت زميلها في طريق العودة ، ورجعت إلى يوسف الصافي ، بعد أن قالت إنها لا تطيق المكث هناك أكثر من هذا (ص / ١٥٥) . نفاجأ بذلك ، ولكن بعد قليل من التفكير نجد هو المنطقي . ألم تصرح بأنها تكره دنياها . . . تكرها ؟ ألم يظن يوسف الصافي في البداية أنها هي صفاء ، وظل على ذلك طوال فترة إصابته ؟ (انظر ص ٣١ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٦٠ ، ١٠٤ ، ١٢٢ ، ١٣٧ ، ١٥٤ حيث يدفع الراوى في كل موضع من هذه المواضع بتفصيلا تكشف جانباً جديداً من شخصيتها أو تؤكد ما سبق أن ذكره عنها أو تريده إيضاحاً) .

أما مجاعص (واسمه ، والحمد لله ، يغنى عن وصفه) فيمكن أن يجمع القارئ ، ملامح شخصيته من الصفحات الآتية : ٢٦ ، ٥٨ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٧٦ ، ٩١ . الخ . وهذه بعض أمثلة منها :

« كان ينتظرنا عند مدخل الفندق « مجاعص » بالبعثتين . وقد لاحظت أنه اعتنى بقتل شاربه ، وإكساب وجهه مظاهر العظمة الكاذبة » ص / ٥٨ .

وهذا « المجاعص » (على حد تعبير « مس إيفانس ») ، الذي

لا يمل من الافتخار بأنه يعرف الجبل حجرا حجرا ونبعا نبعا نراه
عندما يجد الجد يقترح على رفاق الرحلة أن يتركوا البغلين في عهدته ،
ويستمروا في التصعيد إلى قمة الجبل حيث القصر المنشود ، فنظر
الراوى إلى « الشيخ عاد » و « مس إيفانس » ونظرا إليه ، وابتسم
« الشيخ عاد » لـ « مجاعص » وهو يقول :

« — كلا . لا نحب أن نموت وحدنا . تشجع ، وتعال معنا .
فاهتر شارب « مجاعص » وتغضن وجهه ، وقال :

— ماذا ؟ أخطر ببالكم أننى أتردد .. لولا أئى مشفق عنى
حاتين البغلين ؟ فقال « الشيخ عاد » :

— اترك البغلين وشأئهما ، إنهما لا تعدمان مرعى ، وهما فى
غير حاجة إلى دليل !

فقال « مجاعص » وهو يزفر :

— هذا ما أقوله وأكرره ، ولكننى ظننتكم على رأى غير رأىى .

ص / ٧٤ — ٧٥ .

والغريب أن هذا الخواف هو وحده الذى تشج رأسه ، وهو وحده
الذى يموت ، وكانت ميتة مأساوية ألتنا إيلاما شديدا ، برغم أننا
سبق أن استهزأنا به وسخرنا مع الراوى من انتفاشته والضجة التى
يحدثها فى الإعلان عن خبرته وشجاعته . إنه العطف على الضعف
البشرى . كذلك فإنه لم يكن شريرا ، ولم يضر أحدا ، وكانت صحبته
لطيفة . ثم كما يقول الرسول : أليست نفسا ؟

كذلك فإن تصرفات الأثنخاص وردود أفعالهم هى التصرفات
الطبيعية فى ظل الظروف التى وقعت فيها . خذ مثلا ما فعله الراوى
حين فوجئ ببعاء « مس إيفانس » عندما نكأ جراح قلبها عن غير
قصد :

« . . . ثم إذا هى تبكى . فوقفت أمامها حائرا جزعا ، وقد

توزعنى الألم • وسرعان ما أخذت تهديء من روعها ، فكفكفت عبرتها
وهى تقول :

— إنى آسفة • • • آسفة جدا على ما بدر منى !

فقلت متلعثما :

— لا موجب للأسف مطلقا • إنما • • • أ أكون قد أسأت إلبك
على غير قصد ؟ » •

إن معرفته بها لما تكن توظدت ، ثم إنه ، وإن بدا من كلامها
وتهدج صوتها (فإنى أتخيلها ، حين بلغت هذا الحد ، قد تهدج
صوتها) أن البكاء آت فى الطريق ، قد فوجيء بالأمر كله ، إذ كانت
مناقشته معها تدور حول السعادة والعزلة وما إلى ذلك ، مما لا علاقة
له مطلقا بالبكاء والانفعالات الزائدة • ومن ثمة فقد كان طبيعيا جدا
أن يقف حائرا جزعا لا يستطيع أن يفعل أى شىء ، وحينما تكسر
هى جمود الموقف ، وتعتذر عما بدر منها فإن أول ما يخطر على باله
هو خوفه من أن يكون قد أساء إليها عن غير قصد •

أو خذ مثلا ما قالته وفعلته « مس إيفانس » عندما وصلتها رسالته
فيها نبأ وصول الأعراب ، إذ « أخذت تتلوها ، ووجدت وجهها قد
أشرق ، وعينها تلمعان • وما إن أتمت قراءتها حتى قالت :

— إنهم حاضرون • هذا بديع !

ونظرت إلى ، وقالت :

— المعدرة إذ أتركك الآن • • • إلى اللقاء !

— إلى اللقاء يا سيدتى •

والتفت نحو « حبيب » ، وقلت :

— من هم الذين سيحضرون ؟

فمط الرجل شفتيه وقال :

— علمى علمك يا سيدى ! « ص / ٢٩ • إن ما فى الرسالة لم يكن يهتم أحدا غير « مس إيفانس » ، التى كانت تنتظر هذا الخطاب بفارغ الصبر ، ومن هنا كانت فرحتها من الشدة بحيث إنها لم تستطع مغالبتها ، فرأيناها تخاطب نفسها قائلة : « إنهم حاضرون • هذا بديع ! » ، ثم تتبع ذلك بالنهوض والاستئذان • أما الراوى فإن فضوله يهيج ، فيسأل خادم الفندق ، الذى لم يكن أعلم منه بالأمر •

إن شخصيات القصة تتصرف على النحو المتوقع منها ، فهذا « مجاعص » برغم أن الشيخ قد أخبر المجموعة فوق الجبل بأن المؤنة لا تكفى إلا عشرة أيام ، يتساءل « وهو يحاول إخضاع لقمة كبيرة حشا بها فمه :

— وإذا لم نعثر على القصر فى مدى عشر أيام ؟ » •

إن كل ما يهيمه هو ملء بطنه ، ولذلك فهو قلق خشية أن تنصرم الأيام العشرة وينفذ معها الزاد ، ولا يجد ما يملأ به هذه البطن .
والراوى لا يفوته أن يصور لنا طريقة أكله ، « وهو يحاول إخضاع لقمة كبيرة حشا بها فمه » ، غير مبال بتحذيرات « الشيخ عاد » بخصوص قلة الزاد •

أو انظر مثلا كيف تصرف كل منهم بعد أن سقط « مجاعص » فى بئر داخل إحدى المغارات الجبلية • فأولا ، هم لم يتركوه فى قاع البئر : « فأخرجنا جثة مجاعص » • وثانيا ، « قمعت أنا والشيخ عاد بغسلها وتكفينها على حسب الشريعة ، ثم صلينا عليها ، وبعدئذ دفناها » •

أما « مس إيفانس » فإن موقفها هو موقف امرأة أوربية تماما :
« فقد لزمت حجرتها ، حتى انتهينا من عملنا ، فجاءت إلى قبره ، ونشرت عليه طاقة من الزهر » ص / ١٣٨ •

وكيف ننسى أن المؤلف ، وهذا منطقي وواقعي ، قد جعل « يوسف

الصافي» ، بعد أن قتل حبيبه ، طبقا لما اتفق معها عليه ، لا تطاوعه يده في إطلاق النار على نفسه ، كما تقتضى بقية الاتفاق (ص / ١٤٣) ؟ إن حب الحياة أقوى من أى اتفاق ، وذلك برغم تعنقه الشديد بحبيته إلى الحد الذى دفعه إلى اعتزال الناس والمكث فوق الجبل سنوات بعد سنوات .

ليس هذا وحسب ، بل إن المؤلف (أو الراوى . سيان) لا تفتوه التفصيلات الواقعية التى تضى حياة على الموقف . إنه يصف كيف ساد الصمت الحجرة التى كانت المجموعة تجلس فيها فى الفندق ، فلا يكتفى بالقول : «ولفنا جميعا صمت مديد» ، بل أضاف : « فليس من صوت فى الحجرة سوى قرقرة الماء فى جوف النراجيل ، وزفير أنفاسها نرسلها من أفواهنا ممزوجة بالدخان المعطر الشذى » ص / ٥٣ . إن هذه الإضافة قد قصدت قصدا لإبراز الصمت المديد ، فإن الضد يبرزه الضد ، والصمت لا يبرزه إلا خلفية من قرقرة النراجيل وزفير أنفاس المدخنين ، وذلك فضلا عن أن هذا هو الطبيعى والمعقول ، فغاداموا كانوا يدخنون النراجيل فلا يمكن أن يكون صمت فقط .

غير أنه مع ذلك يبقى فى النفس شىء من قدرة كل أفراد المجموعة (حتى الراوى ، وهو مصرى ، ومصر لا تعرف رياضة تسلق الجبال) على تسلق الجبل واستعمال الإزميل والحبل وما إلى ذلك مما تستلزمه هذه الرياضة الخطرة ، ولكنه يحتاج إلى مران طويل ، فكيف تيسر لهم ذلك ؟

كذلك فإن رد « الشيخ عاد » على الراوى ، حين أخبره أن الحبل الذى يسأل عنه لاستخدامه فى اخراج « مجاعص » من البئر الذى وقع فيه قد فقد ، ينقضه فيما يبدو كلمة كان ينبغى أن تكون أول ما يصدر عنه ، ثم يتبعها بعد ذلك ما قاله . وحتى يتضح ما أقول أسوق ما ورد فى القصة فى هذا الموقف .

« ثم التفت إلى ، وقال :

— على بالحبل .

— الحبل ؟

— لأتدلى به إلى حيث هوى » .

(أظن أنه كان ينبغي أن يكون الرد هو : « نعم الحبل . لأتدلى

به إلى حيث هوى ») .

« — لا أذكر أين وضعناه .

— ولا أنا أيضا . قد نكون نسيناه في خارج القصر إلخ »

ص / ١٣٢ .

كذلك هنا ، يبدو لي أنه كان ينبغي أن يقول قبل « ولا أنا أيضا »

كلمة أو عبارة تدل على الحيرة والضيق فهذا هو رد الفعل الطبيعي في

هذا الموقف .

هذا وقد استطاع المؤلف أن يسيطر على القارئ منذ أول القصة

إلى نهايتها بما بث فيها من وسائل التشويق الطبيعية . وقد أشرنا

تقبلا إلى أن شخصية « مس إيفانس » قد أثارت فضول الراوى وخادم

الفندق ، كما أشرنا إلى الرسالة الغامضة التى وصلتها ، وكان كل

ما علقت به عليها بعد الفراغ من قراءتها : « إنهم حاضرون . هذا

بديع » ، ثم استأذنت وانصرفت وعليها سيماء الفرح ، مما زاد فضول

الراوى والخادم (انظر محاولة الراوى التوصل إلى معرفة هذه

المرأة وما الذى تنوى أن تفعله) ص / ٣١ . ولا ينكشف هذا السر

إلا فى ص / ٣٦ ، أما لغز الرسالة فإنه ينجلى فى ص / ٤١ ، حين

بصل الأعراب الذين يحدثونها عن القصر وما شاهدوه هناك عندما

أرادوا أن يصلوا إليه فلم يفلحوا ، ليسلمنا ذلك إلى لغز آخر هو لغز

الأشباح التى يؤكدون أنهم رأوها ، وقد اندلع من عيونها اللهب ،

تتضاحك فى بشاعة ، وترميهم بكتل الحجارة الضخمة (ص / ٤٣) .

ثم تبتدىء خيوط لغز القصر تتحل قليلا قليلا (انظر ص ٤٤ ، ٤٨ ،

٥٠ - ٥١) إلى أن تبلغ الصفحة التاسعة والسبعين حين يحدث للمجموعة قريبا من قمة الجبل شيء شبيه بما وقع للأعراب هناك ، ويتضح بعد هذا أن الذي فعل ذلك هو (يوسف الصافي) ، الشاب الذي قتل حبيبته ليلة عرسها ، وظن الناس أنه انتحر بعد ذلك ، ولكن ظهر أنه فر هاربا إلى القصر الذي بناه أسلافه على قمة الجبل ، وهو القصر الذي قامت المجموعة ، بناء على اقتراح «مس إيفانس» ، بتسليق الجبل للوصول إليه واكتشاف سره ، (انظر أيضا ص / ١٤٢ وما بعدها ، حين ينكشف ما بقي من غموض في قصة « يوسف الصافي ») ، وهكذا .

وهناك ، إلى جانب التشويق ، التطور الذي لحق بالأشخاص جميعا تقريبا ، فإن مزاعم الأستاذ « كنعان » قد انفضت ، ولم يعد الأستاذ « كنعان » بعد انكشاف زيفه هو الأستاذ « كنعان » قبل ذلك . أما المجموعة نفسها فقد بدأت الرحلة وعددها أربعة ، وعند العودة لم يكن هناك إلا اثنان . لقد مات مجاعص ، أما « مس إيفانس » فقد ناداها المجهول فلم تستطع مغالبة ندائه ، وبعد أن أبدت ضيقها من الإقامة بالقصر واستحثت رفيقها على العودة إذا بها ، وهم في طريق العودة ، تغافلها وترجع إلى القصر فوق قمة الجبل ، إلى حياة العزلة والفترة ، وإلى « يوسف الصافي » ، الذي ظننا أول ما رأها حبيبته « صفاء » جاءت تنتقم منه جزاء وفاقا لقتله لها (ص / ١١٨ - ١١٩) ، والذي أخذت تعنى بجراحه ، وتطورت عنايتها به إلى حب هادئ ولكنه مكين . وكيف لا ، وهو أيضا كان يكره « دنيانا » ، وصدمة في حبه كما صدمت هي ، وعشق العزلة كما عشقتها ؟ أما الراوي فإنه قد وقع في غرام « مس إيفانس » ، ولعله كان يمني نفسه الأمانى حينما رافقها في رحلتها قمة الجبل ، ولكنه عاد بخفي حنين ، إذ كان « يوسف الصافي » قد استطاع أن يخطف قلب « مس إيفانس » ، ويفوز به من دونه ، مما أثار غيرته ، وجعله يستحث رفقاه العودة . ويبقى الشيخ عاد ، وهو الوحيد الذي لم يبد أنه قد أصابه تطورا ، بل إنه حين اكتشف الراوي ، أثناء العودة ، اختفاء (مس إيفانس) ، وسأله عنها كان كل ما فعله أن « اقتصر على ابتسامة هادئة مديدة ،

فيها معنى الاستسلام والاستخفاف بكل شيء » (ص / ١٦٥) ،
ولم لا ؟ أليس يمثل الحكمة ؟ إن الحكمة هي معرفة أسرار الحياة
والرضا بتصارييفها ، فلا شيء من ثمة جديد عليها ، وكل مظاهر التطور
بالنسبة إليها إنما هي أعراض زائلة ، إذ لب الحياة هو هو .

وقد مسح الكاتب على ذلك كله بمسحة رقيقة وراقية من الفكاهة
نظفت من وقع أحداث هذه القصة الغريبة على نفوسنا . بل إن هذين
العنصرين : غرابة الأحداث و غرابة تصرفات ومواقف «مس إيفانس» ،
والعنصر الفكاهي لبييرزان في ختام القصة ، فها هو الراوى ، بعد أن
فهم من « الشيخ عاد » أن « مس إيفانس » قد غافلتها وعادت إلى
القصر ، يقف جزعا ، بينما « الشيخ عاد » ينظر إلى الأمر نظرة
استخفاف واستسلام وهو يبتسم ابتسامة هادئة مديدة .
(ص / ١٦٥ - ١٦٦) .

أما الشخصيات التي كانت محور الفكاهة في القصة فهي شخصية
« حبيب » خادم الفندق ، والأستاذ « كنعان » ، و « مجاعص » ،
وإن كان نصيب الأخير من ذلك أكبر كثيرا من الأولين . ولعل ذلك كان
وراء تألمنا الشديد لموته ، فكان هذا الألم تعبير عن شعورنا بالذنب
تجاهه ، إذ ضحكنا كثيرا مع الراوى عليه ، وهو بعد إنسان فيه
ها فينا جميعا من ضعف وعجز عن مقاومة إغراء هذه الأشياء أو تلك .

ليلة النهر

المرحوم باكثير واحد من كتاب القصة والمسرحية الكبار عندنا ، ولولا أن أغلب الأعلام التي تصول وتجول الآن في ميدان النقد يحركها الغرض والهوى لكثرت وتنوعت الدراسات التي تتناول إنتاجه الثرى الغزير .

وهذه محاولة ، وان تكن صغيرة ، لإنصافه ، وارجو أن تمكننى الفرصة من أن أعود إليه مرة أخرى هو وأمثاله الذين يتصور بعض أنهم يستطيعون بالزيف أن يطمسوهم وأن يعفوا عليهم .
وفي هذا الفصل نقد لقصته « ليلة النهر » .

« وفي وسعك اليوم أيها القارئ الكريم أن تشهد في هذا الكتاب ما يشوقك من حياة الموسيقار المصرى العظيم المرحوم فؤاد حلمى ، وقد استقيت حوادث هذه القصة وأخبارها من كل من كانت له صلة قريبة أو بعيدة بصاحب السيرة ، غير أن معظمها تليقته عن صديقه الحميم الأستاذ مراد السعيد ، الذى تفضل فأعارنى مذكراته عن تلميذه الكبير ولم يضمن على شئ أردت الإطلاع عليه من شؤونه وأحواله إلا ما يراه من قبيل السر الذى لا يذاع .

وقد وجدته ، حفظه الله ، منهمكا فى إعداد الكتب التى ينوى إخراجها عن الفقيد العظيم يجمع فى أحدها جميع نواته الموسيقية ، ويجمع فى ثانيها قصائده الشعرية ، وخصص الثالث لدراسة حياته العاطفية والظواهر النفسية التى انبثقت عنها وتفسيرها على ضوء علم النفس الحديث . هذا إلى بحثه العظيم الذى اشتغل به من قديم لإحياء الموسيقى العربية وحل رموزها وضبطها على نحو ما تضبط به الموسيقى الحديثة » .

هذا ما يقوله المؤلف فى مقدمة القصة . فالكتاب ، إذن ، عبارة عن ترجمة لحياة الموسيقار المصرى فؤاد حلمى . ويقرر المؤلف ، كما مر ،

أنه استقى حوادث هذه الحياة وأخبارها من أقارب الموسيقى الراحل وأصدقائه وكل الذين كانت به بهم صلة . وقد كان يمكن للمرحوم بانشير ، وهو أسهل في نفس الوقت ، أن يكتفى بصب هذه الحوادث في قالب من قوالب الترجمة وهي متعددة . كان يمكنه أن يصنع ذلك ، أما إذا أراد أن يتبع مزاجه القصصي فقد كان يستطيع أن يختار من بين هذه القوالب القالب القصصي ، وهو القالب الذي يأخذ من القصة ما فيها من سرد وحوار ، ثم يقف عند هذين العنصرين في الغالب لا يتعداهما ، فليس فيه حبكة ولا اهتمام بغير صاحب الترجمة من الشخصيات الأخرى ، ولا السير بالحوادث في طريق صاعد من التشابك حتى يصل الى الأزمة ، ثم بعد ذلك يحلها . . . إلى آخر ما في العمل القصصي من عناصر . كان يمكنه ان يكتفى بهذا ويكون قد أدى حق الترجمة الفنية عليه كأديب ، ولكنه ، استجابة لموهبته القصصية الاصلية ، اختار طريقا أصعب وأشق ، إذ حول هذه الترجمة إلى عمل قصصي كامل مستوف شرائط القصة وبالغ بها شأوا من الكمال بعيدا .

وعلى رغم أننا لا نستطيع أن نحدد ، على وجه الدقة ، مدى ما في حوادث هذه القصة من الواقع ونصيبها من الخيال ، نستطيع أن نقرر أن عنصر الخيال إنما هو عنصر ضئيل . ذلك أن الكاتب ، كما هو واضح من النص الذي نقلته من مقدمة القصة ، كان يهدف إلى أن يترجم لهذا الموسيقار المصرى الراحل . هذا فوق أن المسافة الزمنية التي تفصل بين ظهور هذه القصة وانتقال موسيقارنا العظيم إلى دار الخلد مسافة قصيرة ، وكثير من أصدقاء الأستاذ غؤاد حلمي ومعارفه موجودون . فذلك كله يجعل فرصة الإضاعة والتخيل جد ضئيلة . ومع أن حوادث هذه القصة وشخصياتها أو على الأقل معظمها منقول من عالم الواقع ، فالقصة تعتبر من النوع الرومانسى بما فيها من شخصيات حادة العواطف شديدة الانفعالات ، يصغى معظمهم لصوت المثالية على الرغم من معاكسة الظروف وقلة الحيلة ، إلى جانب الدور الذي تلعبه بعض الأحداث الخرافية التي لها صلة بالأشباح والعمفاريات والتي يعتقد بوقوعها بطل القصة اعتقادا جازما أو شبه جازم . كذلك يمكن أن

يضاف ، إلى ما سبق ، نهايتها المأساوية ، التي تتلخص في موت الموسيقار العظيم بذات الرئة ، وجنون حبيبته إحسان وانتقالها الى مستشفى المجاذيب .

إن الذى يلفت النظر حقا في هذا العمل إنما هو خلو الحوادث ، على التمام تقريبا ، من عنصر المصادفة رغم أن الشاعر مقيد ، في الغالب حسبما نظن ، بما وقع فعلا من أحداث . وهذه ، ولا شك ، تحسب لفناننا المقتدر القابض بمهارة على أزمة فنه . إنك تقرأ القصة من أولها الى آخرها فكأنك تقرأ عملا من خلق المؤلف قد كانت لقريحته فيه الحرية الكاملة في تخيل الأحداث والسير بها إلى النهاية حسبما يريد ، فلا نبو ولا شذوذ ولا تكلف ، وإنما يسر وتلقائية .

والقصة تبدأ من الوسط ، وبدايتها موفقة غاية التوفيق ، ذلك أن الكاتب اختار لها الفترة الحاسمة من حياة الموسيقار فؤاد حلمي ، وهي فترة تفصل بين عهدين : عهد كان فيه الأول على زملائه في المدرسة ، مهتما بدروسه ، ومفرجا عن نفسه ، كلما اعتراه ضيق أو ملك من الدراسة والاستذكار ، بالعود الذي اشتراه له خاله الشيخ عبد الله البرقاوى ، وعهد آخر بدأه بانصراف معظم اهتمامه إلى هوايته الموسيقية ، التي كان يتتلهذ فيها على صديقه الأكبر الأستاذ مراد السعيد . غير أن ذلك لم يدم طويلا ، إذ سرعان ما وجه الموسيقار كل اهتمامه وانشغاله الى الموسيقى ، وأهمل دروسه ، ففتشر في امتحاناته أكثر من مرة ، ولم يحصل على الكفاءة ، وذلك بعد أن كان حلمه وحلم أمه وخاله أن يدخل كلية الطب ويتخرج فيها طبيا .

تبدأ القصة بمحاورة بين الأستاذ مراد السعيد وبين خال الفتى فؤاد حلمي ، وهو الشيخ عبد الله البرقاوى ، الذى أخذ يوجه إلى الأستاذ السعيد قارص الكلم ومر العتاب متهما إياه بأنه هو الذى أفسد ابن أخته الشاب ، وصرفه عن الاهتمام بدروسه بما شغله به من الغناء والموسيقى حتى رسب في الدور الأول والدور الثانى من امتحان السنة الرابعة ، وهو انذى لم يرسب قبل ذلك في امتحان قط ، والأستاذ

مراد يحاول أن يسكن غضب زائره باللطف والحسنى إكراماً لخاطر حديقه الشاب ، ولكن زائره لا يزداد إلا ثورة واحتداماً ، حتى ضاق صدره وعجز عن احتمال ما ستمعه من التأنيب المر لغير ذنب جناه إلا أنه شمل ذلك الشاب برعايته وتطوع بتعليمه وإرشاده وتشجيعه حين أنس فيه تلك الهبة الإلهية السامية ، فصاح به في غضب :

— كفى يا شيخ عبد الله ، لا أذن لك أن تهاجمني بأكثر مما قلت .

— إنك قد أفسدت ابن أختي ، وقضيت على مستقبله ، فلا حاجة بي إلى إذن منك لأؤنبك على ما فعلت .

— أي إفساد يا رجل ؟ أيكون هذا جزائي على ما أحسنت إليه وبررت به ؟ وكيف تقول إنني أقضي على مستقبله وأنا أوجهه نحو مستقبل باهر ينتظره ؟

— إنك تسخر مني ولا ريب ، وإلا فكيف تقول لي هذا وأنت تراه يسقط في الامتحان مرتين ؟

— لا يحزنك هذا ، فلا قيمة لنجاحه في الامتحان الذي تذكره . إنك تعده لشيء وفطرتة قد أعدته لشيء آخر . ولا فائدة في مغالبة الفطرة .

إننا ، هنا ، أمام شخصيتين متباينتين : الأولى ، وهي شخصية ادخال ، ذات نزعة عملية واقعية يهتما أن ينجح ابن الأخت ويدخل كلية الطب كي يتخرج طبيباً فيمكنه حينئذ أن يجمع ثروة كبيرة تكفل له الراحة والنعيم ، إنها شخصية لا تصغي إلا لصوت العقل . أما الشخصية الأخرى ، الأستاذ مراد السعيد ، فصاحبة مزاج رومانسي تصم أذنيها ، اللهم إلا عن نداء الفطرة . وإن الجو الذي يحيط به الأستاذ مراد نفسه لجو مغرق في الرومانسية ، فهو رجل فنان ليس في القطر كله من أحد يضارعه في ثقافته الموسيقية . ثم إنه لم يكن يهتم بشيء من شؤون الناس ، فقد نفص كفه من غرور الدنيا وباطلها ، فلا يبالي منهم من قام ومن قعد . كان ينظر إلى الحياة نظر المولى عنها لا يعنيه منها أمل يواتيه ، ولا يحزنه شيء

يفوته • وهو رجل قارب الأربعين من عمره • كان والده من كبار الأغنياء ، وقد أرسله إلى أوربة قبل الحرب الكبرى ، فدرس الفلسفة في إحدى جامعات هينا • ولكنه مال إلى الموسيقى فدرسها في المعهد الموسيقى هناك حتى نال إجازته ورجع إلى مصر وقلبه يزدحم بالآمال في أن ينهض بالموسيقى العربية نهضة كبيرة • وأحب فتاة فتزوجها ، فحسد بها حيناً من الدهر ، غير أن المنية لم تمهلها فاختطفتها منه وهي أتم ما تكون جمالا ونضرة ، وهو أشد ما يكون شغفاً بها وهياما ، فكانت وفاتها بعد وفاة أبيه صدمة عنيفة لم تحتلها أعصابه ، فأصابه مس من الجنون دخل من جرائه المستشفى العقلى حيث مكث عاماً ونصف عام • ولما شفى من مرضه أثير عليه بالترويح عن نفسه فأغرم بالرحلات ، ففضى عامين يتجول فيهما في بلدان أوربا وينتقل بين ربوعها ، وزار كثيرا من بلاد الشرق • ولما عاد من سياحته اختار موقعا يطل على النيل في الطرف الجنوبي من متيل الروضة فبنى بيتا لطيفا تحيط به حديقة لطيفة • وهو مقيم بهذا البيت الجميل بمعزل عن الحياة والأحياء يعيش فيه عيشة التأمل والتفكير كلما يخرج منه إلا لزيارة والدته أو لشهود صلاة الجمعة في مساجد القاهرة المختلفة ، فقد كان مغرما بالتنقل فيها يجد لذلك متعة خاصة • ويقضى معظم وقته في المطلعة والتأمل ، وله مكتبة حاظلة بصنوف الكتب في مختلف الفنون ولا سيما الفلسفة والأدب والفنون الجميلة والموسيقى خاصة ، ويعرّف لنفسه بين الحين والحين قطعة يختارها من بقعوفن أو فاجتر أو فردى أو غيرهم من نوابغ الموسيقيين • وله بضعة ألحان ألفها أيام كلن واسع الأمل في الشهرة والنوبغ في هذا الفن قبل أن تحل به صدمته تلك •

إنها شخصية ما أندر أن تدفع بها الأقدار في طريق أحدنا ، شخصية منظوية على نفسها ، قطعت ما بينها وبين دنيا الناس من وشائج ، وانسحبت داخل صومعتها ، تعيش في عالم أفكار والتأمل والكتب والماضى والموسيقى ، وإن خرجت من اعتكافها فلواجب ملزم تتضيه أو للتنقل بين مساجد الله ، تجد لذلك متعة خاصة •

إنها شخصية رومانسية من الفرع الى القدم ، كما يقال . وبالمثل شخصية بطل القصة ، الأستاذ فؤاد حلمي ، بحساسيتها المرهفة وحبها الجارف الخالد لإحسان جارتهم ، هذا الحب الذي لا يقلل منه بله يلغيه ابتعادها عنه وانتقالها مع أسرتها الى الصعيد وانقطاع أخبارها عنه سنوات . بل إن الأخرى التي وجدت لها موقعا في نفسه ، وهي راقصة في أحد الكازينوهات ، لم يقع لها ذلك إلا لأنها تشببه حبيبته سبها يكاد يكون تاما ، إلى جانب اتفاقهما في الاسم . على أنه ينبغي ألا يفهم من هذا أنه أحب هذه الأخرى ، إذ إن مشاعره تجاهها لم تكن أكثر من عطف وشيء من الإغراز من أجل التشابه الذي بينها وبين حبيبته ، إلى جانب أنه ، حين يلقاها ، يتذكر ويكاد أن يرى حبيبته لحما ودما ، وإن كانت الاثنتان بعد ذلك مختلفتين .

وحتى هذه الراقصة يمكن أن توضع ، ببساطة ، تحت النمط الرومانسي ، فهي — بنت الليل والرقص والخمر — على استعداد ، حين تعلم بقصة الموسيقى ، لأن تتبعه مقابل مرتب يعوضها عما كانت تكسبه من حياة العيب والخمر ، وتؤذن صاحب الملهى وزبائنها أنها ستهجر ماضيها وستبدأ صفحة جديدة في حياتها . وفي اللحظة التي ستضع فيها عزمها موضع التحقيق نراها تنقلب وتغير رأيها لا لشيء إلا لتثار لهذا الموسيقىار صاحب النفس الطيبة والقلب الطاهر النبيل من عشيقها ، الذي كان قد تزوج حبيبة الأستاذ فؤاد حلمي بعد أن أجبرها خالها على هذا الزواج ، وإن تكن ، رغم ذلك ، ما زالت متعلقة القلب بحبيبها الموسيقىار لا تصمد أمام هواه النلمى المتزايد الذي لم يقدر الزواج على أن يكفكف منه . ولا شك أن تلك التضحية من هذه الراقصة تؤكد صبغة شخصيتها الرومانسية .

وهناك شخصيتان تتميزان عن بقية الشخصيات ، فإذا كانت الشخصيات الأخرى خيرة مشرقة بالعطاء والتضحية والمقدرة على الحب والوفاء ، فإن هاتين الشخصيتين تمثلان الجانب المظلم من هذه القصة . فأما الأولى فشخصية صبرى بن عاكف باثنا ، وهو شاب معوج

السلوك يستهتر ، يقضى أيامه ولياليه في الحانات ودور اللهو الخليع • وقد هام بحب إحدى الراقصات فأنفق عليها كل ما وصلت إليه يده من مال أبيه حتى جأ أبوه بالشكوى من بدواته وصبواته • وصبرى هذا هو الذى تزوج بإحسان حبيبة الموسيقار غؤاد حلمى ، ولكنه لم يرعو عن الجرى وراء الراقصات فى الملاهى رغم ذلك • وهو عشيق إحسان ، التى ارادت الانتقام منه ، وكانت نهايتها معه أن قتلها إثر مشادة بينه وبينها أبدت له فيها احتقارا هائلا ، وأظهرت له أنها كانت تخدعه ، وأنها فى الحقيقة لم تحبه يوما ، وقد دخل السجن فى أثر هذا الحادث • أما الشخصية الأخرى فهى شخصية محمود ضياء الدين خال إحسان ، وهو مدرس فظ الطبع ، نائر الأعصاب ، وصولى ، مغلق الذهن ، روحه مقصوفة الجناح ، فهو لاصق بالأرض مستمسك بترابها ، يقوم الناس على أساس ما يملكون من مال لا على أساس ما يملكون من قلب ذكى ، وموهبة خلاقة ، وحب كبير ، ووفاء ، وإن تكن هذه الشخصية أقل إظلاما ، بعض الشيء ، من الشخصية السابقة ، فمحمود ضياء الدين على أية حال هو الذى كان يقوم بالإنفاق على أخته وابنتها بعد موت صهره ، وإن كان لابد ، فى نفس الوقت ، أن نعرف أنهما قد ذاقتا على يديه ، مع ذلك ، كأس المرارة مترعة ، وبخاصة إحسان التى أجبرها على الزواج من صبرى الشاب الفاسق اللاهى الذى لم يقدرها قدرها ، وأخذ يخونها ضاربا بقداسة الرباط الزوجى عرض الحائط •

وهاتان الشخصيتان هما أيضا من النوع الرومانسى ، إذ الرومانسية تتسم بالإطلاق ، وهما سوداوان تماما أو قريبا من التمام • وهناك شخصيات أخرى لم أشأ أن أتعرض لها بالتحليل : هناك أم غؤاد حلمى ، وأم إحسان ، وهناك زوجة خالها • كذلك هناك عاكف باشا أبو صبرى ، وناظر المدرسة التى كان يتعلم فيها غؤاد حلمى • وأيضا هناك ذلك الكهل الذى قابله غؤاد حلمى فى المنهى وكان له معه شأن ، وهناك الضابط الذى قام بالتحقيق معه حين تقدمت الراقصة إحسان بشكوى ضده فى قسم البوليس •

إلا أن ثمة سؤالاً يطرح نفسه هو : ما الذى يمكننا استخلاصه من هذه القصة ؟ إذ من الواضح أن هناك عنصراً من بين الأحداث غير مرئى ، ومع ذلك فهو حاضر دوماً وتأثيره عاتٍ وحاسم ، وهو القدر . لقد كان من الممكن أن يكون حظ أبطال القصة من السعادة أكبر من هذا (وهذا ، بالطبع ، مجرد تخمين لا نقدر أن نجزم به) . كان من الممكن مثلاً أن يثابر فؤاد حلمى على استذكار دروسه ويحصل على الشهادة التى تخوله حق دخول الجامعة ، ولو فى كلية أخرى من تلك الكليات التى لا تستلزم أن يتفرغ لها الطالب تماماً . ربما كان خال إحسان فى هذه الحالة يرضى به زوجها إذا تقدم يطلب يدها . شئ آخر ، لماذا أصر صبرى بن عاكف بأشأ أن يخطب له أبوه إحسان رغم أن أباه استغرب هذا الاختيار ، إذ إن إحسان لم تكن ، فى نظر الباشا ، من أسرة تضارع أسرته جاهاً ومالاً ، وكان يرغب أن يخطب لابنه فتاة من أسرة تكافئ أسرته ؟ هذا ، فوق أن صبرى ما لبثت ، بعد دخوله بإحسان ، أن أخذ يتردد على الملامى ويلاحق عشيقته القديمة الراقصة إحسان التى تشبه زوجته أو تكاد . ألم يكن من الممكن أن ينزل على رغبة تلبيةه ويصرف النظر على إحسان ويخطب واحدة من أسرة تتناسب مع أسرته مكانة مادية واجتماعية ، ويترك عندئذٍ إحسان لحبيبها فؤاد حلمى ، الذى تقدم لخطبتها من خالها برفضه رفضاً مهيناً جارحاً خالياً من أى قدر ولو ضئيلاً من الذوق والمجاملة ؟ وموت فؤاد حلمى فى نفس الوقت الذى عزم فيه إحسان (بعد دخول زوجها البغيض السجن وحصولها على الطلاق منه عن طريق والده ، الذى أخذ يحذب عليها حدبا أبويا أو يزيد) على أن تسعى إلى الزواج من حبيبها ، الذى حرمت منه وحرم منها قبلاً ، وذاقا لوعة ومرارة لا يمكن وصفها . أو ليس ذلك قدراً معجزاً تتبخر أمامه قدرات البشر وتنهار أرواحهم فيخرون وقد تملكهم اليأس والجنون ؟

إن هنا شيئاً أعظم وأضخم من إرادات كل أبطال الرواية ، على رغم أنهم لم يكونوا سلبيين ، وإن لم تكن إيجابيتهم من القوة بمكان واسع (ومع ذلك كانت لهم أغذارهم من الظروف المحيطة بهم والتقايد

التي يتنفسون في جوها وتكوينهم النفسى هم أنفسهم فضلا عن هذا) .
 إن الظروف الخارجية التي تحيط بأبطال القصة وتكويناتهم
 النفسية وكذلك إراداتهم نلمحها من وراء كل تصرف من تصرفاتهم ،
 ومن ثم فإن كل ما في الرواية من أحداث مبرر ، وكل يسلم إلى ما بعده
 وينتج عما قبله . وهذا عامل قوة الحكمة ، ويضاف إليه عامل آخر هو
 أن الحوار يلعب دورا هاما في تطور الحوادث وتصوير الشخصيات .
 ولقد رأينا من الحوار الذي دار بين الأستاذ مراد السعيد والشيخ
 عبد الله البرقاوى جانبا من شخصية كل منهما كما سبق أيضا .
 ويمكننا أن ننقل هنا نصا لحوار آخر يدور بين الراقصة إحسان وبين
 ضابط الشرطة في القسم ، إذ كان فؤاد يلاحقها ويحاول أن يحادثها ظنا
 منه أنها إحسان حبيبتة ، التي كانت قد تركت القاهرة منذ زمن بعيد
 قبل أن تكبر وتنضج ، فلما لم يرعو بعد أن زجرته بالحسنى وخافت
 أن يفسد عليها ، بطيشه واندفاعه ، عملها في الملهى ، وأن يشتبك مع
 عشاقها ويبلبل عليها حياتها سكتة في القسم . وقد اقتضى الأمر منها أن تزيه
 شهادة ميلادها كي يقتنع أنها (إحسان) أخرى غير التي يعرف . فلم
 يكذ فؤاد يصدق ما ترى عينه ، وهو ينظر في شهادة الميلاد ، التي
 ناوله إياها الضابط ، وصاحبه الكهل بجانبه ينظر فيها معه ، فقال له : —
 رأيت يا فؤاد كيف ثبت لك أنها فتاة أخرى ؟

قالت الفتاة تخاطب الرجل وقد كساها الغضب جمالا وزادها في
 عين فؤاد شباها بإحسان :

— أى والله قل لصاحبك هذا الشاطر يفتح عينيه جيدا .
 فضحك الضابط وقال لفؤاد : نعم ، افتح عينيك جيدا يا شاطر !
 وأدرت الفتاة النكتة التي يقصدها الضابط فابتسمت وقالت :
 خير له أن يبحث عن حبيبتة للضائعه . فاستأنف الضابط نكتته قائلا
 « ولماذا عليه يا شاطرة لو بحث عنها ؟ إنها والله لجديرة بالبحث
 والاهتمام » .

إن الحوار هنا يؤدي دوره بنجاح في الكشف عن نفسيات

الأشخاص ، فبنت الليل تتحدث بلغتها التى تليق بها : (صاحبك – الشاطر – يفتح عينيه !) والضابط الذى ، لا شك ، قد تعود على معاملة هذا الصنف من النساء يلقف الكرة بمهارة ويلقيها إليها بمهارة أدثر . تقوله الراقصة « قل لصاحبك هذا الشاطر يفتح عينيه جيدا » ، وهى تقصد أن عليه أن ينتبه ولا يخلط بينها وبين إحسان حبيبتة ، ويؤمن الضابط على كلامها مكررا إياه بنفس الألفاظ ، ولكنه يقصد معنى آخر . يقصد أن يغازلها ويلفت نظر فؤاد إلى جمالها بأن (يفتح عينيه جيدا !) . والفتاة تفهم المراد من تعليقه وإيمائه الخفية فتزد عليه تآثلا : « خير له أن يبحث عن حبيبتة الضائسة » أى بعبارة أخرى « ليس عندى وقت له ، وعليه فلا يفتح عينيه لا جيدا ولا غيره . . . » الخ .

وكان يمكن أن يؤدى وصف الطبيعة فى القصة دورا أكبر من الدور الذى لعبه ، إذ هناك مواقف كثيرة خالية من تصوير الطبيعة ، وكان من المستطاع أن تجيء أكثر فنية وتأثيرا لو جاء وصف المنظر الطبيعى كخليفة لها تتناغم مع أحداثها وتبرز نفسيات شخصياتها ، وهكذا . ومع ذلك فإن اللوحات الطبيعية التى رسمها المؤلف كانت منسجمة جدا فى مواضعها مع العناصر الأخرى ، كهذا الوصف الذى ، على إيجازه ، يؤدى دوره كخلفية تبرز الأحداث وتتلاحم معها تلاحما عضويا : « وأقبل الليل يسحب ذيوله على الكون النشوان ، وطلع القمر فسكب أشعته على مياه النهر ، وأخذت الضفادع تنق كأنها تحتفل بليلة عرس . فشعر الحبيبان بنشوة نسيان فيها الدنيا ، وظلا يمشيان على غير هدى ، ويقفان الحين بعد الحين فيعتمدان على حاجز انهر أو يستندان إلى جذع إحدى الأشجار ، ولم يوقظها من نشوتها إلا الجسر الأعمى » .

كذلك يلاحظ على المؤلف أنه يقدم بعض الشخصيات دفعة واحدة، وهذا إن كان مقبولا فى الشخصيات الثانوية التى لا تلعب دورا ذا شأن فى القصة ، فليس بمقبول مع الشخصيات الأولى كالأستاذ مراد السعيد مثلا . وربما كان هذا بسبب أن الرواية قد بدأت كما قلت

من منتصف المسافة الزمنية التي تستغرقها حيوات أبطال القصة ، فكان معجلا في التعريف بماضى هذه الشخصيات ، ولذلك نجد أنه في بعض أجزاء من هذا الماضى يغلب عليه السرد ، فتقل حيوية هذه الأجزاء ويصبح إيقاعها جافا رتبيا بعض الشيء .

على أن الذى لا يمكن أن ينسى هو هذه البراعة الهائلة في التحليل النفسى ووصف سلوك الأشخاص الدال على حالاتهم المرضية . وإن هناك صورا كثيرة لبعض أبطال القصة ، تصفهم وهم يتخبطون مكروبين يائسين أو وهم يهدون ، لا يملك الناقد نفسه إزاءها إلا الإعجاب البالغ .

فمثلا هذه الصورة التي يصف فيها باكثر إحسان بعد أن دخل زوجها السجن لقتله عشيقته الراقصة ، وازدياد شوقها إلى حبيبها ، الذى حرمت منه ظلما ، وإلحاح العلة واليأس عليها ، ومعرفتها أن شابا قد قابل طفلها وهو مع مربيته على رصيف النيل وأنه ، لا شك ، قد عرف من ملامح الطفل ومن المكان الذى قابله هو ومربيته فيه أنه لبن إحسان :

« بيد أن إحسان ما لبثت أن تذكرت أغنية « الطفل » (أغنية نظمها الموسيقار إثر حادثته مع الطفل) وانتفضت معانيها حية في قلبها من جديد ، فجعلت كلما رأت ابنها أحتاجت شجونها . وكانت إذا خرجت تنتزه في الحقول تستعيد الخادمة قصة الشاب الوجيه الذى حمل شوقى في ذراعه ، وتسألها في أى موضوع في جسمه قبله ، فإذا أخبرتها الخادمة بما كان جذبت الطفل من يدها بحركة عصبية ، واندفعت تقبله في المواضع التى قبله الشاب فيها ، بقوة وحرارة ، حتى إن الخادمة لتشفق على الطفل من قبلها العارمة ، وحتى إنه ليفرق أحيانا فيصيح باكيا » .

إنها بدايات الجنون . وصورة أخرى :

« على أنها ما لبثت بعد ذلك بقليل أن اعترها ضرب من الوجوم وميل إلى الوحدة ، فإذا فاجأها أحد في خلوتها وجدما كمن يتحدث

إلى نفسها ، فحينما تعبس وحينما تبتمس ، فلم يشك من حولها أنها
وشيقة أن يعترها الجنون » .

على أن المؤلف يبلغ قمة الإبداع في وصف أوهام أبطاله التي
تخيل لهم أنهم أمام أرواح الموتى الذين بعثوا من العالم الآخر
فتصطبغ المشاهد حينئذ بصبغة العنف والتوحش : « وانقطع الصوتان
هنيهة بجوار جانب القبر يتحرك ، فتهضت المرأتان وتقهقرتا حتى لصقت
ظهورها بجدار الطلل وعيناها تلتقيان مرة وتنظران إلى القبر أخرى ،
وما لبث القبر أن انشق فانبثق منه رجلان في ثياب بيض فعرفت
كل منهما صاحبها ، وجعلت ترنو إليه ، ولكنهما وتفتا مبهوتين صامتتين
إلى أن تقدم الشاعر نحو حبيبتة فبسط لها ذراعيه وهو يقول : « هلمى
يا أسماء فقد عفوت عنك ! عزيز على أن يمسه العذاب هذا الوجه
الجميل » .

وانطلقت المرأة الى حبيبها فضمهما عناق طويل ! وظلت
إحسان واقفة مكانها تنظر إليها مرة وإلى حبيبها أخرى ، وهو كذلك
يتردد طرفه بينها وبين الحبيبين المتعانقين وعلى وجهه ابتسامة حزينة ،
كأنه يريد أن يقول شيئاً فلا يستطيع ! ثم خانها الصبر فقالت له
بصوت مكلوم : « فؤاد ، ألا تعفو عنى أنت يا حبيبي أيضا كما فعل
صاحيك ، وترىحنى من عذابي كما أراحها من عذابها ؟ فؤاد ، ألا تكلمنى
يا فؤاد ؟ لماذا تنظر واجما هكذا إلى ؟ أجبنى ! أجبنى !

— لقد عفوت عنك يا إحسان قبل أن تسألينى وإنما يؤسفنى أن
لا أستطيع الآن أن أريحك من عذابك » .

أما لغة الكاتب فجزلة ، وتراكيبيها قوية ذات أسر . وأسوق هذا
النموذج للتدليل على ما أقول :

« وجلستا تتبائنان الشسوق وتتقاصان أثناء ما جرى للأسرتين
المتحابتين فى أسبوط والقاهرة منذ فرقت بينهما يد الأيام . وإن مجال

القول لذو سعة ، وإنهما لتودان أن تحيطا بكل ما يشوقهما من الأبناء
في أقصر ما يكون من الوقت كأنهما تخشيان أن لا تواتيهما الفرصة
لقضاء وطرهما وشفاء غلتهما من الحديث » .

فالكاتب يستخدم هذين الفعلين « تتباثان » متقاصان « الدالين
على التفاعل بدل أن يلجأ إلى جملة طويلة للتعبير عن المعنى الذي
يعبر عنه كل منهما مثل « تبث كل منهما الأخرى أفراحها
وأشجانها . . . إنج » . فهذا ما أقصده بأسر التراكيب وقوتها . كذلك
هناك مثل هذا التركيب الذي يحمل مسحة لقديم : « وإن مجال القول
لذو سعة ، وإنهما لتودان . . . إنج » . أما الألفاظ فمفردات مثل
(وطرهما - غلتها) عليها طابع الجزالة والقوة . فلغة القصة تَمْضِي
هيئة لينة منسجمة مع جو القصة ذات الحزن الذي يرق حيناً ويعنف
حيناً ، وينتهي نهايةً مأساوية .

وإذا كان باكثر قد أراد بهذه القصة أن يحيى الموسيقى المصرية
العظيم فؤاد حلمي بعدما مضى إلى ساحة الخلود ، فمن الواجب علينا
نحن أيضاً أن نبعث إليهما معا من عالمنا إلى حيث هما في رحاب الرحمن
أرق تحية وأعظم تقدير .

قنديل أم هاشم - يحيى حقي

ط . سلسلة « اقرأ »

هذه القصة تقع في أربع وخمسين صفحة من القطع الصغير ، وقد ظهرت لأول مرة في سنة ١٩٤١ م . وهى ، ككثير من القصص ، قد انقسم النقاد بشأنها ، فمنهم من رفعها إلى عنان السماء ، كالدكتور على الراعى (فى كتابه « دراسات فى الرواية المصرية ») والدكتور مصطفى بدوى (فى درسة له عن هذا العمل ظهرت فى مجلة « الأدب العربى » ، التى تصدر بالإنجليزية فى بريطانيا وأمريكا) ، ومنهم من هاجمها وتلق من شأنها كالدكتور رشاد رشدى . أما رأينا فيها فيها فإننا نتوكل على الله ونقول : أول ما يلفت النظر فى هذه القصة هو طريقة السرد ، فإن الكاتب قد اختار إحدى شخصيات القصة لتروى لنا حوادنها ، وتصف لنا شخصياتها . والواقع أننى لا أستطيع أن أجد سببا واحدا مقنعا (أو حتى غير مقنع) لعدول الكاتب عن إسناد مهمة السرد للراوى المجهول العليم بكل شىء . إن اختياره لابن أخى إسماعيل بطل القصة هو عوار فى فادح ، ذلك لأن هذا الراوى لا يقوم بأى دور فى القصة . بل ولم تصدر عنه ولو كلمة واحدة من أولها إلى منتهاها ، ولا أبوه ، الذى هو أخو بطل قصتنا . إنما نفاجا به يروى لنا من أحداث القصة حتى ما لا يمكن أن يكون قد رآه أو حكاه له عمه ، كتفضيلات علاقة هذا الأخير بمارى الأسكتلندية ، التى قابلها أثناء دراسته ببريطانية ، وأحبها وكان لها فى حياته تأثير عنيف ، وكذلك الأخصائيس الجنسية التى كانت تمرور فى جسد هذا العم وهو فى أوائل الشباب حينما كان يندس بين النساء والفتيات اللائى يذهبن لزيارة مقام السيدة ينب (رضى الله عنها) . الخ . . . وحتى يكون القارئ على بينه مما نقول نسوق إليه مثلا وحدا هو قوله : « اقتربت المراهقة ، وأخذ جسده (أى جسد عمه) ينفور ، وكأنه مرغم ، فهو فريسة ممزقة بين قوى دافعة وأخرى جاذبة ، يهرب من الناس ويكاد

يجن لوحده . بدأ يشعر بلذة غريبة في أن يندس بين المتردات على المسجد ، ولاسيما يوم الزيارة . في هذا الزحام كان معنى اللباس عنده أنه فواصل بين الأجساد العارية ، يحس بها في صدمة هينة أو احتكاك وامض . في وسط هذه الأجساد كان يشعر بلذة المستحم في تيار جار لا يبالي نقاء الماء . روائح العطر والعرق لا تكربه بل يتشممها بخيشوم الكلاب . لا يخلو يوم الزيارة من بعض المومسات . . . إلخ » (ص ١٤) .

قد يقال : ربما كانت علاقته بعمه حميمة إلى الحد الذي قد يكون العم قد أفضى إليه بكل هذه الأمور ، إلا أن ذلك أمر جد مستبعد ، وبخاصة في مثل ذلك الوقت المبكر من تاريخ المجتمع المصري الحديث (في أوائل الأربعينات على أقل تقدير) . ليس ذلك فقط ، فإن نهاية القصة نفسها تقطع ، بما لا يدع مجالاً لأى قدر من الشك ، بأن علاقته بعمه لم تكن قط بالتي تجعله يعرف منه هذه الأسرار . اسمعه يقول في ختام القصة : « إلى الآن يذكره أهل حي « السيدة » بالجميل والخير ، ثم يسألون الله له المغفرة . مم ؟ لم يفض إلى أحد بشيء ، وذلك من فرط إعزازهم له . غير أنني فُهمت من اللحظات والابتسامات أن عمي ظل طول عمره يحب النساء ، كأن حبه لهن مظهر من تفانيه وحبه للناس جميعاً . رحمه الله » (ص ٥٨) . إنه إذا كان يجهل عن عمه أمراً كهذا ، وتكون وسيلته إلى معرفته هي مجرد التخمين ، مع أنه بطباع المومسات والساقطات جد خبير (ص ١٥) ، فمن الواضح الذي لا جدال فيه أن عمه لا يمكن أن يكون قد أخبره بأسراره الأخرى التي أشرت قبل قليل إلى بعضها ، فمن أين عرف إذن بها ؟ أم أقل في بداية كلامي إن الكاتب قد أخطأ حين عدل عن إجراء السرد على لسان الراوى المجهول العليم بكل شيء ؟

ويزيد الطين بلة أنه وهو يتحدث عن عمه ينسى (أو قل : ينسى الكاتب) فيسميه « إسماعيل » ، هكذا من غير « عمي » مثلاً أو شيء من قبيلها ، وكأنه يتحدث عن ولد من لداته . لقد اطردت تسميته لعمه على هذا النحو حتى أصبح ذلك هو القاعدة ، وأضحى قوله : « عمي

إسماعيل « هو الشذوذ ، مع أن الشيخ درديري نفسه لا ينادى هذا العم إلا بـ « سي إسماعيل » (ص ١٦ مثلا) . كذلك نراه حين يذكر جده يقول : « الشيخ رجب » ، كما يقول عن جدته : « الست عديلة » ، هكذا ، كما لو كانا لا يمتان إليه بأية صلة . بل إنه ليذهب في التحرر وعدم الاحترام أو التحرز في كلامه عن عمه إلى وصفه بقوله : « روائح أنعرق والعطر لا تكربه بل يشمها بخيشوم الكلاب » (ص ١٤) .

إن هذا كله لا يمكن صدوره من ابن أخى بطل القصة . وفضلا عن ذلك فإن الكاتب كثيرا ما يسهو ، فيأتى السرد كما لو أن الراوى ليس إحدى شخصيات القصة ، بل هو ذلك الراوى المجهول الذى يفترض فيه علمه بكل شئ ، وحضوره في كل مكان ، واستماعه لكل ما يدور بين أبطال القصة من أحاديث أو يجول بنفوسها من خواطر ، أو يجيش بقلوبها من مشاعر وأحاسيس . . . إلخ . فمثلا يبدو هذا الراوى (فى ص ١٦) وكأنه يعرف عن الشيخ درديري خادم مقام السيدة أكثر مما يعرفه عنه زملاؤه (هذا فى الوقت الذى رأيناه فيه يجهل ما يعرفه الناس جميعا عن تعلق عمه بالنساء . لا تنس ذلك) :

« فى هذا الزيت مورد رزق متسع الشيخ درديري ، ومع ذلك لا تظهر عليه آثار النعمة ، فجلبابه القذر هو هو ، وعمامته الغبراء هى هى . وماذا يفعل بنقوده ؟ هل يكنزها تحت بلاطة ؟ يتهمه زملاؤه أنه يحرقها فى انحشيش بدليل سعاله الذى لا ينقطع ، وبدليل ما فى ضبعه من ميل (للقفش) والتنكيت . والحقيقة أنه مزواج لا يمر العام إلا ويبنى بكرة جديدة . . . » . بل إنه ليعرف من التفاصيل الصغيرة المجهولة مثل ما هو آت وما جاش فى قلب المومس حينذاك من متاعر الندم والرغبة فى التوبة ، لا بل ومشاعر السيدة زينب هى أيضا ، أى أن علمه محيط بالأحياء والأموات جميعا : « ووضعت الفتاة شفتيها على سور المقام . نبيت هذه القبلة من تجارتها ، بل من قلبها ، ومن ذا الذى يجزم بأن أم هاشم لم تسع إلى السور قد هيات شفتيها من ورائه لتبادلها قبلة بقبلة ؟ » (ص ٢٣) . والغريب الذى لا ينقضى منه العجب أن هذا الصبى المعجزة يعجز بعد ذلك كله عن أن يعرف من

الذى أشار على جده بإرسال عمه إلى أوربية : « لا أدري من الذى
قال له : لماذا لا ترسل ابنك إلى أوربا ؟ » (ص ١٩) •

وهذا التناقض المعيب فى زاوية السرد قد أدى إلى التناقض فى
رواية الحدث الواحد نفيًا وإثباتًا • فمثلا نجد الراوى (ص ٣٥) يذكر
أن إسماعيل حين عاد من أوربية لم يرسل برقية إلى أهله بميعاد وصوله
ليستقبلوه فى النثر عند نزوله من الباخرة ، وفضل أن يفاجئهم فى
البيت • ليس هذا فحسب ، بل إن هذا الراوى حين يستعرض أفراد
الأسرة عند عودة إسماعيل لم يذكر إلا جده (والد إسماعيل « عمه ») ،
وجدته وفاطمة النبوية ، وأم محمد فقط (ص ٣٦ - ٣٨) ، يعنى
باختصار أنه هو نفسه لم يكن موجودا (ودعنا من أبيه ، الذى لم
يرد له ذكر ولو مرة واحدة ، ولو فى كلمة واحدة) ترى ألم يكن قد ولد بعد ؟
جائز جدا ! وبخاصة أنه يعقب على ذلك بقوله : اعترف نى إسماعيل
(إسماعيل ، هكذا « حاف ») فيما بعد (بعد ماذا ؟ ألا يمكن أن يكون
قصده : « بعد أن وندت وكبرت » ؟) بأنه حتى فى اللحظة التى كان
يجب أن تشغله سعادة العودة إلى أحضان والديه عن القياس والمقارنة
والنقد لم يملك نفسه من التساؤل : كيف يستطيع أن يعيش بينهم ؟
وكيف سيجد راحته فى هذه الدار ؟ » (ص ٣٨) • ومع ذلك كله
نراه (٢٥) يقول : « ومرت سبع سنوات ، وعادت الباخرة • من هذا
الشباب الأنيق السمهرى القائمة المرفوع الرأس ، المتألق الوجه ، الذى
يهبط سلم الباخرة قفزا ؟ هو والله (انظر كيف يحلف بكل جرأة
على شىء لم يشاهده !) إسماعيل بعينه • أستغفر الله ! هو الدكتور
إسماعيل ، المتخصص فى طب العيون ••• إلخ » • والطريف أنه حين
يستغفر الله (وقد ظننت أنه يستغفره من الحلف على شىء لم يره ،
أو على الأقل من مناداة عمه بـ « إسماعيل » مجردة) نفاجأ بأنه
يستغفر الله لأنه لم يقل « الدكتور إسماعيل » ، ونعجب من ثمة
من هذا الذى يتحرج من سرقة حبل رميم ، بينما لا يشعر بذرة من تألم
لسرقة جمل بأكمله !

وأحب الا تفوتنى الإشارة إلى أن مثل هذا الاضطراب فى زاوية

السرد لا تخلو منه قصة عظيمة مثل « مرتفعات وذرنيج » ، التي تغطي روعتها الغامرة على هذا العيب . أما هنا فإن النقص جد واضح بحيث لا يستطيع الناقد أن ينسأه أو على الأقل يتجاهله (وبالنسبة فإن قصة « الأرض » لعبد الرحمن السمرأوي تتأني أيضا من العيب ذاته . ولكن من الظلم أن نقارن بينها وبين أية من هاتين القصتين) .

على أن في السرد ، إلى جانب ذلك ، بعض الحوادث غير المعللة . فمثلا لماذا خيل لإسماعيل في اليوم السابق على سفره إلى بريطانيا « أن في الميدان حركة غير التي عهد ، كأن القوم قد أصبحوا أسرع مثية » ، ولا لماذا « ود لو وقف واحد من المندفعين وبأدله الحديث » ؟ (ص ٢٢) . بل إن هذه الرغبة الأخيرة لتبدو غريبة إذا عرفنا أنه كان حينئذ في طريقه لمقام السيدة ، ربما ليقابل هناك « فتاته السمرأوي » (المومس الفاضلة ، التي هي فوق ذلك مومس أدبية لها أسلوب يضارع أسلوب يحيى حقي دفقا وجمال تصوير ، ولكن هذا شيء آخر سنعالجه في حينه) ، فإن من غير المعقول أن يهتم من هو ذاهب لمقابلة « فتاته السمرأوي (أو البيضاء ! لا يهم) » بأن يكلمه الناس أو لا يكلموه ، فإن اللقاء المرتقب كفيل بشغل ذهنه وقلبه بل وجسده أيضا شغلانا تاما .

فإذا انتقلنا إلى الوصف ، كان لزاما علينا أن نشيد ببراعة المؤلف في رسم الصورة المرتجاة ، سواء كانت صورة لمكان أو صورة لشخصية من الشخصيات . إنه ، بلمسات قليلة وسريعة ، قادر على أن يقيم الصورة حية نابضة وفتاتنة . انظر مثلا إلى هذه الصورة لما حول جامع السيدة أو قل هذا الشريط من الصور كيف ان المؤلف بكلمات جد قليلة يجعله يتحرك أمام ناظريك ، وتدوى أو تهمس أصواته في أذنك :

« صفوف تستند إلى جدار الجامع جالسة على الأرض ، وبعضهم يتوسد الرصيف . خليط من رجال ونساء وأطفال ، لا تدرى من أين جاءوا ولا كيف سيختفون . ثمار سقطت من شجرة الحياة فتعفت

في كنفها • هنا مدرسة الشحاذين • حامل كيس اللقم يتقل ظهره
يندى :

— لقمة واحدة لله يا فاعلين الثواب ، جاغان •

والشابة التي تنبت فجأة وسط الحارة عارية أو شبه عارية :

— ياللى تكس وليه يا مسلم ربنا ما يفضح لك وليه !

صوتها الصارخ يجذب الوجوه للنوافذ ، وعيناها الساحرتان
تستهويان المطلات فتمطر عليها أكوام من الخرق ورث الثياب ، في
لحظة واحدة تذوب وتختفى ، فلا تدرى أطارت ، أم ابتلعته الأرض
فغارت •

وهذا بائع الدقة الأعمى الذي لا يبيعه إلا إذا بدأته السلام ،
وأقرأك وراءه المصيغة الشرعية للبيع والشراء •

وإذا دلفت من الميدان إلى مدخل شارع مراسيدنة سمعت ضجيج
السكرارى في خمارة أنسطاسى التي يلقبها أهل الحى بفكاهتهم « خمارة
أنست »^١، يخرج منها سكير هائج يتطوح ويتعرض للمارة •

— ورونى أجعص فتوة •

— جتك لهوه يا بعيد •

— سيويه فى حاله دا غلبان •

— ربنا يتوب عليه • « (ص ١١ - ١٣) •

ولعلك لاحظت الشذوذ التي يلف كل شخصيات الشريط ، شذوذ
المظهر أو شذوذ النفس ، أو كليهما • وكله كوم ، وبائع الدقة (الدقة !
لا تنس) الأعمى انذى لا يبيعه إلا إذا بدأته السلام ، وأقرأك وراءه
المصيغة الشرعية للبيع والشراء (كأنه بائع محنط لا يعيش فى دنيا
الواقع ، وإنما فى بطون بعض كتب الفقه التي صنفها فقهاء مترمتون

«تحجرون !» كوم آخر ! أرأيت فتنة كهذه الفتنة ؟ بيد أنها (تذكر !)
فتنة أسيانة تملأ النفس بشجن غامض ، لا يكمدما ، ولكنه يحيل الدنيا
من حولها إلى لون رمادي ناصل . ويبدو أن المؤلف يبلغ قمة البراعة
الفاتنة كلما وصف ميدان السيدة . ترى أمى بركة أم ها شم كما
يحلوه له أن يقول (وإن كان كاتب هذه السطور لا يؤمن بالبركة بهذا
المعنى) ؟ (انظر شريط الصور الثانى الذى رسمه ميدان السيدة .
ص ٤٢ - ٤٥) .

وبهذه اللمسات المركزة أيضا يقدم لنا المؤلف (على لسان الراوى)
حياة إسماعيل فى بريطانية والتغيرات الروحية والشكلية التى اعتورته ،
والدور الذى اضطلعت به فى حياته مارى الأسكتلندية :

« لقد أخذ هذا الفتى الشرقى الأسمر بلبها فأثرته واحتضنته .
عندما وهبته نفسها كانت هى التى فضت براءته العذراء (انظر كيف
نم يقل المؤلف : « فضت بكارته » بل قال « فضت براءته العذراء » ،
محورا فى التعبير الشائع ، تجنبنا لخدش الشعور ، ومطابقة للواقع
فى ذات الوقت ، فالرجل لا يكون بكرا ، وإنما المرأة) .

قال لها يوما :

— سأستريح عندما أضع لحياتى برنامجا أسير عليه .

فضحكت وأجابت :

— يا عزيزى إسماعيل . الحياة لسيت برنامجا ثابتا ، بل مجادلة
(أيقصد « ديكالكتيك » بمصطلح الماركسية ؟) متجددة
يقول لها : « تعالى نجلس » ، فتقول له : « قم نسر » .
يكلمها عن الزواج ، فتكلمه عن حاضر اللحظة . . . إن أخشى ما تخشاه
هى القيود ، وأخشى ما يخشاه هو الحرية . . . الخ » (ص ٢٩ -
٣٠) . وهى لمسات ، على رغم إيجازها وخاطفتها ، تريك بمنتهى
القوة والوضوح كيف تتعارض العقليتان والنفسياتان ، فإسماعيل يميل
إلى الاستقرار ، أما مارى فهى مولعة بالحركة مفعمة بالحياة ، وإن

كانت الحيوية هنا هي حيوية التي لا تؤمن إلا بالواقع واللحظة الراهنة والحياة الدنيا ، فهي من ثمة حيوية قلقة ، وإن بدت للعين العجلى وكأنها مظهر السعادة التامة . ولكن هذه قضية أخرى .

ومع ذلك فإنني أحب أن أقف هنا قليلا لأناقش بعض التفصيلات والإشارات التي وردت في حديث المؤلف (على لسان الراوى طبعا) عن الحياة في بريطانيا . فأستاذ إسماعيل في بريطانية يناديه بـ « يا مستر إسماعيل » (ص ٢٥) ، مع أن لقب « مستر » فيما نعرف لا يضاف إلى اسم الشخص بل إلى لقبه ، أى أنه او خاطب أحد الإنجليز مؤلف روايتنا هذه مثلا لما ناداه بـ « يا مستر يحيى » ، بل بـ « يا مستر حقى » . وفي صفحة ٣٠ نرى الراوى يقول عن ماري وإسماعيل : « رأته يطبل جلسته بجانب الضعفاء من مرضاه ، ويخص بعطفه من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن للأعصاب والعقول ، وما أكثرهم في اوربا ، يجلس صامتا ينصت لشكواهم . وكان أكبر كرم منه أن يماشي منطقة منطقتهم المريض . لحظته (ماري) وحاثة المرضى والمهزومين تطبق عليه يتشبثون به ، كل يطلبه لنفسه ، فأقدمت وأيقظته بعنف :

— أنت لست المسيح بن مريم ! ... إلخ »

والذى أعرفه أن ذلك لا يمكن أن يوجد في بريطانية ، وبخاصة في تلك الفترة التي تتناولها القصة ، عندما كان المد الاستعماري الإنجليزى قد بلغ أعلى قممه ، وكانت النفسية الإنجليزية من التكبر والغطرسة بحيث لا يمكن أن تدع مثل هذا الضعف يطل من داخلها أمام شاب ينتمى إلى أمة تحتل جيوشهم بلادها ، ويسرقون مواردها ، ويوجهون سياستها كما يحبون ، كما أن لكل مريض مع الطبيب وقتا محدد لا يتجاوزه (عشر دقائق) ، عندما كنت هناك في النصف الثانى من السبعينات) ، إلا إذا كانت حالة المريض تستدعى أطول من ذلك ، فيعطى له عشرون دقيقة ، ويحدد ذلك مقدما) ، وكل شيء هناك بطريقة لا مجال فيها لمثل هذه العواطف التلقائية ، وإلا لما كان مع دولاب العمل أن ينتظم أو تستمر له حركة (ودعنا الآن من

السؤال عما كان يفعلها إسماعيل هناك : أكان يطلب العلم ، أم كان يحترف الطب ؟) .

أما قوله ماري له ! « أنت لست المسيح بن مريم » فإنه تعبير إسلامي ، لأن الأوربيين يسمونه عليه السلام Jesus Christ أو Jésus - Christ . . . إلخ ، وهو ما يمكن ترجمته بـ « عيسى المسيح » ، أما نسبته إلى أمه فذلك أسلوب القرآن ، ردا على النصراني الذين يزعمون أنه ابن الله ، تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا !

على أن هناك عبارة وردت في نهاية الفصل السادس من القصة يبدو لى أن المؤلف قد جرى بها قلمه وهو ساه ، فإن إسماعيل ، بعد أن انقطعت علاقته بماري إذ كانت قد ملته وانصرف عنه إلى شاب من بنى جلدتها ، أراد عندما حانت عودته إلى مصر أن يودعها ، فجاءت ووهبت له نفسها مرة أخرى ، وهتفت به وهي تنصرف على دراجتها :

— آمل أن أراك في مصر يوما من الأيام ، ومن يدري ؟ فإلى اللقاء إذا ، ولا أقول وداعا» . والعبارة التي أقصدها هي العبارة التالية التي عقب بها المؤلف على هذا التطور الأخير : « نساء العصر الحديث ! كم ذا يواجهن الاحتمالات بقلوب ثابتة ، شجرة الحياة أمامهن مثقلة بالثمر منوعته . لهن شهية مفتوحة ، فلم التأسى والبكاء على ثمرة والشجرة مفعمة ؟ » (ص ٣٣) . إن من الواضع ألا معنى لهذا التعليق لأنه يناقض الواقع ، فإن ماري لم تفقد إسماعيل حتى تبكى من ثمة أو لا تبكى عليه ، ولكنها ، كما سلف القول ، هي التي زهدت فيه ، أو على حد تعبير الكاتب نفسه : « إنها ككل فنان يمل عمله حين يتم . شفى إسماعيل ففقد كل سحره . أصبح كغيره ممن تعرفهم . فلتجرب إذن صديقها الجديد » (ص ٣٢) .

كذلك ففي القصة بعض العبارات الأخرى التي يظهر أنها سقطت من سنن قلم الكاتب على غير تفكير منه ، فمثلا بعد أن عاد إسماعيل من بريطانيا إلى القاهرة ، وبعد أن قضى في تلك العودة الأسابيع

الطوال ، إذا به فجأة يعتريه الوجوم . لماذا ؟ لأنه « تذكر أنه لم يأت معه من أوروبا بهدية لأسرته » (ص ٣٥) . أيظن المؤلف أن أحدا يمكن أن يصدق هذا ؟ لذلك قلت إن هذه العبارة قد سقطت ، فيما يظهر ، من سنن قلمه على غير تفكير منه . على أن للكاتب ، في تشريح نفسية الأوربيين ، لفتات مذهلة . خذ عندك مثلا وصفه لشخصية المرأة اليونانية صاحبة النزل الذي انتقل إليه إسماعيل بعد ضيقه بالعيشة مع أهله وهروبه من الدار :

« باع كتبه وبعض الأدوات التي أحضرها معه من أوروبا ، وسكن في غرفة ضيقه في بنسيون مدام أفتاليا ، وهي سيدة يونانية بدينة أخذت تستغله منذ أول وقوعه في يدها حتى لتكاد تضع في كشف الحساب تحية الصباح ، أو تستقضيه خطوتها إذا قامت وفتحت له الباب . حاسبته مرة على قطعة سكر استرادها في إفطاره . يحس بابتسامتها أصابع تفتش جيوبه . أهداها بعض الفطائر والسجائر فأخذتها نهمة متلهفة ، وفي الصباح سألته ألا يطيل السهر في غرفته حرصا على الكهرباء » (ص ٤٩ - ٥٠) . إلا أنني أختلف معه تمام الاختلاف حول ما قاله عقيب ذلك : « لا شك أن الإفرنج في مصر من طينة أخرى غير التي رآها في أوربة » ، فإن الأوربيين ، بوجه عام ، هم هكذا ، في أوربة أو في غير أوربة . ويبدو أنهم ، في علاقتهم بالشعوب المتخلفة والمسلمين من بينهم بالذات ، قد مردوا على الأخذ فقط ، فإذا أعطوا كان العطاء شحيحا وفي أضيق الحدود . وإني لا أقول هذا الكلام إلا بعد تجارب طويلة معهم . إنهم باختصار لا يعرفون شيئا اسمه « الاعتراف بالجميل » . ومن يرد دليلا آخر على ما أقول فليرجع إلى مقالة كتبها المرحوم د . أحمد أمين (في « الثقافة » القديمة ، فيما أظن ، في الأربعينات) عن قصة تأليف المستشرق الإنجليزي إدوار لين لمعجمه « مد القاموس » وتكره ، بعد أن فرغ من تأليف هذا المعجم ، للجميل العظيم الذي قلده إياه شيخ أزهرى لا أتذكر اسمه الآن (ونعله إسماعيل أيضا) ، وهو جميل علمي وإنساني ، ولولاه لما استطاع لين أن يصنف معجمه . ولكن طبيعته

الأوربية الإنجليزية غلبت عليه ، فاتهم الرجل بالجشع ، مع أن
د . أحمد أمين قد روى أن هذا الشيخ وقف إلى جانبه في محنة مالية
مر بها ، وأبدى له من ضروب التعاطف والوفاء ما كان كفيلا أن يحرك
قلب الحجر ، ولكن ماذا خلف مع هؤلاء القوم وهذه جبلتهم ؟

كذلك فإن له ، في وصف الجموع التي يموج بها ميدان السيدة ،
كلاما في العظم : « أشرف على الميدان فإذا به يموج كدأبه بخلق
غفير ، ضربت عليهم الذلة والمسكنه وثقلت بأقدامهم قيود الذل . ليست
هذه كائنات حية تعيش في عصر تحرك فيه الجماد . هذه الجموع آثار
خاوية محطمة كأعقاب الأعمدة الخربة ليس لها ما تفعله إلا أن تعثر
بها أقدام السائر . ما هذا الصخب الحيواني ؟ وما هذا الأكل الوضيع
الذي تلتهمه الأفواه ؟ يتطلع إلى الوجوه فلا يرى إلا آثار استغراق
في النوم كأنهم جميعا صرعى أفيون . لم ينطق له وجه واحد بمعنى
إنساني ، هؤلاء المصريون جنس سمح ثرثار أقرع أرمذ ، عار حاف ،
بوله دم ، وبرازه ديدان ، يتلقى الصفعة على قفاه الطويل بابتسامه
ذليلة تطفح على وجهه . ومصر ؟ قطعة (مبرطشة) من الطين أسنت
في الصحراء ، تظن عليها أسراب من الذباب والبعوض ، ويغوص فيها
إلى قوائمه قطيع من جاموس نحيل ، يزدحم الميدان ببائعي اللب
والفول ، وحب العزيز ، والهريسة والبسبوسة ، والسمبوسكة بميلم
الواحدة ٠٠ » (ص ٤٢ - ٤٣) . إن هذا الكلام لا يزال صادقا ، في
مجموعه ، حتى الآن . ولا أظن أن ثمة عاقلا يمكن أن تخدعه القشرة
التي تغيرت ، فإن « البلوفرات » المشتراة من المنطقة الحرة ببورسعيد
حتى لو بلغ ثمن الواحد منها مائة جنيه ، لن تقلب التخلف تقدما ، ولا
الاعتماد على هذه الدولة أو تلك في معظم حاجاتنا إلى استقلال حقيقي .
ودعك من الصياح الفارغ بأننا أصحاب سبعة آلاف سنة من الحضارة ،
فإن الواقع اليومي هو ابلغ رد ، فنحن جميعا نخوض كل يوم بحارا
من البول والبراز اللذين نسميهما ، تخفيفا ، ب « المجارى » والنتانة
تملا خياشميننا ، ولا تتركنا حتى ونحن في بيوتنا ، بل تعكر صفو
حياتنا . ثم إنه ليس الفتى من يقول : كان أبى « بل الفتى من يقول :

« هانذا » • ومادما بصدد الحديث عن التخلف والتقدم فلا بد من القول بأن الكاتب في اتخاذه مقام السيدة زينب وزيت القنديل المعلق في سقفه رمزاً على الإيمان (الذي ينبغي أن يصاحب العلم) لم يكن موفقاً • لقد جعل « نعيمه » المومس ، مثلاً ، تبتهل إلى السيدة زينب أن تتوب عليها ، مع أن السيدة زينب ، مهما يبلغ من حبنا لها لأنها واحدة من العترة النبوية المطهرة ، ليست إلا بشراً من البشر ، لا تملك لنفسها نفعا ولا ضرا ، ولا تملك توبة أو عقابا (انظر ص ٢٣) • صحيح أن الكاتب يعود فيقول : « لقد صبرت وآمنت ، فتاب الله عليها » ، ولكنه يعقب على ذلك قائلا : « وجاءت توغى بنذرها » مع أن النذر في الإسلام لا يكون إلا لله (ص ٥٤) • قد يقال إن الكاتب يصور تصويرا أميناً اعتقادات العامة في الأولياء ، وهذا قول صحيح ، ولا اعتراض لى عليه ، إنما اعتراضى على الحفاوة التى يحيط بها الكاتب هذه الاعتقادات ، كأنه راض عنها ، ويباركها • وهذا هو الابتهاال التى سلفت لتوها الإشارة إليه :

«يا أم هاشم! يا ستارة على الولاية. لا تغضى عينيك ولا تشيحي بوجهك • تمد اليك يد مسترحمة فخذها • إن الله طهرك وصانك وأنزلك الروضة ، وإن قلبك لرءوف • إذا لم يقصدك المرضى والمهزومون والمحطمون فمن غيرك يقصدون • إذا نسينا فاذكرى أنت ! متى يمحي المقدر على ؟ أيرضيك أن جسدى ليس منى فما أشعر بألم وهو ينهش نهشا ؟ ها هى روحى على عتباتك تتلوى وتمرغ مصروعة تريد أن تفيق • منذ غادرنى رضا الله وأنا كالنائم يركبه الكابوس ، يقبض فى يد واحدة على الموت والحياة • رضيت لحكمه وأسلمت نفسى ، ولن أضيع وأنت هنا معنا • أفيطول الأمد ، أم إن رحمة الله قريب ؟ نذرت لك يوم يتوب المولى على أن أزين مقامك الطاهر بالشموع ، خمسين شمعة ، يا أم هاشم يا أخت الحسين » (ص ٢٣) •

فمن الواضح أن الكاتب قد أضفى على هذا الابتهاال غلالة من انشاعرية متمثلة فى عدة أشياء ، منها هذا الأسلوب المترقق ، الذى لا يمكن لنعيمة ولا خمسين ألف واحدة مثل نعيمة ، حتى لو كانت ،

لا ءومسا فاضلة فقط ، بل مومسا فاضلة ومثقة ، أن تعبر به عن أفكارها ومشاعرها . أیظن المؤلف مثلا أن أى قارىء ، مهما تبلغ به السماحة والتفويت ، يصدق أن نعيمة يمكن مثلا أن تستخدم النصفة « قريب » (وهى مذكرة) نعنا للرحمة (المؤنثة) ؟ إن تلك عبارة قرآنية ، فمن أين لهذه المومس بها ؟ ثم قد يقال إن الله سبحانه قد ورد ذكره فى هذا التضرع . نعم ، ولكن الذى يحتل مقدمة الصورة إنما هو السيدة زينب . وقد رأينا أن الكاتب كما لو كان يبارك هذا ، وبخاصة أنه (أو الراوى ؟ سيان) يعقب على ذلك مباشرة بقوله : « ووضعت الفتاة شفتيها على سور المقام . ليست هذه القبلة من تجارتها ، بل من قلبها . ومن ذا الذى يجزم بأن أم هانم لم تسع إلى السور قد هيات شفتيها من ورائه لتبادلها قبلة بقبلة ؟ » إن السيدة زينب ليس فقط محل أمل الفتاة ، التى هى ، بالطبع ، مخدوعة فى هذا الأمل ، لا ، بل إنها لتستمع فعلا إلى ضراعتها ، وتبادلها قبلة بقبلة . يا سلام ؟

فهذا عن المقام ، أما القنديل فهو أسوأ حالا . ورأى أنه كان يصلح أن يتخذ رمزا على الجهل والخرافة . أليس هو الذى كاد أن يذهب بعينى الفتاة لولا لطف المولى سبحانه بها ؟ صحيح أن الكاتب يمكن أن يرد بأنه لم يقل صراحة إن إسماعيل قد استعمل فعلا زيت القنديل فى علاج عينى غاطمة النبوية ، وإنما أراد فقط أن يخدعها حتى يكتسب ثقتها . لكن هناك عدة أسئلة معلقة بلا جواب شاف ، إذ لو كان مراده هو مجرد اكتساب ثقتها فلماذا ذهب فعلا إلى الشيخ درديرى ، وقال له بالنص :

— « هذه ليلة مباركة يا شيخ درديرى . أعطنى شيئا من زيت القنديل » (ص ٥٥) لقد كان يستطيع مثلا أن يحضر أى زجاجة بها أى سائل ، كماء مثلا ، لو كان القصد هو مجرد خداعها لاكتساب ثقتها ؟ ثم هل يصح الخداع فى هذا الأمر ؟ فأى إيمان هذا الذى ينهض على هذا الجرف الهارى من الغش والكذب ؟ إن هذا ليس إيمانا بل نزول إلى

مستوى الدهماء • ترى أكان ينبغي إذن على موسى عليه السلام أن ينزل على نزوة قومه حين أتوا على قوم يعكفون على أصنام لهم ، فقالوا : « يا موسى ، اجعل لنا إلها كما لهم آلهة » ؟ ثم أليس هذا اللقنديل ، كما قلت قبل قليل ، هو الذى كاد أن يدمر عيني الفتاة ؟ فكيف لا تطمئن إلى العلاج إلا به ، إلا أن تكون معتوهة العقل والإحساس ، ومثل هذه لا يؤبه باعتقاداتها ، لأنها لا يمكن أن يكون لها اعتقاد يؤبه به فى أى شىء ؟ ثم إذا كان الكاتب لم يقل صراحة إن « إسماعيل » استخدم زيت اللقنديل فى علاج عيني الفتاة ، فلماذا لم يقل صراحة إنه لم يستخدمه ؟ أم تراه خاف أن تسمعه « فاطمة » ، فتحرن عن تلقى العلاج ؟ (لقد كان يستطيع إذن أن يغمز لنا بعينيه ، ويجز على شفتيه ، بعد أن يدير لها ظهره حتى لا تراه !! أليس ذلك أمرا مضحكا ؟) لقد أراد الكاتب أن يقول إنه لا علم بلا إيمان • وأنا ، وإن كنت متأكدا أن الطب من شأنه أن يشفى المريض كافرا كان أو مؤمنا ، وسواء أكان الطبيب هو أيضا كافرا أم مؤمنا ، أحب أن يتلازم الأمران ، ولكن من قال إن العلم عكس الإيمان ، كما يوحى بذلك الرمز هنا ؟ إن الإسلام بلا علم لا يمكن أن يكون إسلاما ، وهذا هو ما يميزه عن غيره من الأديان • الحقيقة أن المؤلف لم يكن موفقا فى هذا الرمز •

ونأتى أخيرا إلى لغة القصة • وأسلوب يحيى حقى معروف ، ومن سماته الفارقة بعده عن الرواسم (الاكليسيات) ما أمكن ، وإحكام جملة ، وكذلك طرافة ما يورده من صور • وأحب أن أقف قليلا عند هذه السمة الأخيرة لأقدم للقارئ بعض الأمثلة عليها ، كقوله عن الصفوف المستندة إلى جدار جامع السيدة ، والمتوسدين الرصيف : « ثمار سقطت من شجرة الحياة ، فتعفنت فى كنفها » (ص / ١٢) •

و « يتقدم المساء ، ينعشه نسيم ذو دلال » (ص ١٢) •

و « بلاد بره ، كلمة لها رنين وسحر تتسلل ، كروح مبهمه

لا يذمثن لها . إلى المنزل الذي لا تنقطع فيه تلاوة القرآن ، وحيث
الشرع هو الحق والعلم جميعا . وثوت هذه الروح في ركن صغير من
الدار ، وغطت رأسها وتمطت ، ونامت منتصرة قريرة العين . بلاد بره !
ينطق بها الأب كأنها إحسان من كافر لا مفر من قبوله ، لاعن ذلة ، بل
للتزود بنفس السلاح . « ص ١٩ - ٢٠ . وقوله عن الشعب المصرى
« هذا شعب شاخ فارتد إلى طفولته » (ص ٥٠) . و « يحدث
إسماعيل نفسه ، لماذا خاب ؟ لقد عاد من أوربة بجعبة كبيرة محشوة
بالعلم ، عندما يتطلع فيها الآن يجدها فارغة . . هي أمامه خرساء
ضئيلة ، ومع خفتها فقد رآها ثقلت في يده فجأة » (ص ٥٢) .
ومع ذلك فإن في القصة بعض الأخطاء اللغوية ، وجل من لا يخطئ ،
وإن وددت لو تحرز كبار الأدباء من مثل هذه الأخطاء (لا أقول في
أحاديثهم ، فإن الأستاذ يحيى حقى يخطئ كثيرا عندما يتكلم ، ولا
أظنه ينفرد من بينهم بهذه « المزية » ، بل على الأقل في كتاباتهم) .
ومن هذه الأخطاء قوله (ص ٢١) : « وأعلم أن أمك وأنا قد
اتفقنا . . . » ، فالضمير « أنا » هو ضمير رفع ، مع أنه معطوف
على منصوب هو اسم أن : « أمك » . وكان يستطيع أن يقول جريا
على الطريقة العربية في ترتيب الضمائر في مثل هذا التعبير : « وأعلم
أنتى وأمك » ، فينجو من هذه الغلطة . أما لو أراد أن يجارى الأسلوب
الإنجليزى فكان عليه أن يقول : « وأعلم أن أمك وإياى » (وإن كان
الاقتراح الأول أفضل ، لأنه يخلو من حذقة هذا الأخير) .

ومن هذه الأخطاء قوله « صمت مقبض » (ص ٤١) . والصواب :
« صمت قابض (للقلب) » وأيضا : « عيون أبيه وأمه تلومانه » (ص ٤٩)
وصحتها ، كما لا يخفى على أحد : « عيون أبيه وأمه تلومه » .

ويلحق بذلك سهوه أن يذكر الضمير العائد على الاسم الموصول
في قوله : « سبائره ، التى لا ينفك يشعل جديدة من منتهى » ،
(ص ٥٧) إذ كان حق الكلام أن يكون : « . . . التى لا ينفك يشعل منها
جديدة من منتهى » .

هذا ، ويلاحظ أنه استخدم بعض الألفاظ العامية في أثناء أسرد استخداما حكيما إذ هو لم يسرف فيها ، وكذلك لم يوردها إلا في المواضع التي يكون إشعاها فيها أقوى من إشعاع الكلمة الفصيحة ، كقوله : « بلاد بره » (ص ١٩ ، ٢٠) ، وقوله : « هذا هو القنديل قد علق التراب بزجاجته وأسودت سلسلته من (هبابه) » (ص ٤٥) . وتعجبنى جدا كلمة « مريوح » في العبارة الآتية التي وردت على لسان الشيخ درديرى ، حين هجمت الجموع على إسماعيل تريد أن تفتك به عندما هوى بعصاه على القنديل وحطمه :

— « اتركوه ! إننى أعرفه ، هذا هو سى إسماعيل ابن الشيخ رجب ، من حبتنا . اتركوه ألا ترون أنه (مريوح) ؟ » (ص ٤٦) .

وبالطبع قد لاحظ القارىء الكريم أن كلام الشيخ درديرى هذا خليط من الفصحى والعامية . وليس الأمر مقصورا على هذا فقط ، فإن المؤلف مذذب بين اللهجتين على طول القصة ، فمرة نراه يجعل لغة الحوار فصيحة (انظر مثلا حديث الشيخ رجب إلى إسماعيل عشية سفره إلى أوربة . ص ٢٠ ، ٢١ ، ورد أم إسماعيل عليه . ص ٣٩) ومرة يجعلها عامية (كما فى تعنيفه لوالدته ص ٤٠) . وعبثا حاولت أن أعرف سر هذه التفرقة ، فأولا ، ليس هناك ، فيما أظن ، فرق بين والدى إسماعيل وطاقمه النبوية ، التى تقول : « مين؟ » . فلماذا نطقت هذه بالعامية ، ونطقا هما بالفصحى ؟ وثانيا : إذا كان لايد من التفرقة بين لغة إسماعيل ولغة أبويه أقلم يكن المفروض أن يتكلم هو الفصحى ويتكلما هما العامية ، لا العكس كما هو الحال فى القصة (ارجع إلى الصفحات التى سبقت للتو الإشارة إليها) .

أما بالنسبة للترقيم فإنى أرى أن الفصلتين فى الجملة التالىه ينبغى حذفهما ، لأنهما يربكان ذهن القارىء : « هذا القنديل الصغير الذى تراه فوق المقام ، يكاد لا يشع له ضوء ، ينبعث منه عندئذ لألاء يخطف الأنصار » (ص ١٧) . فقوله : — « يكاد لا يشع له

« ضوء » ليس كلاماً معترضاً ، بل هو تكملة جملة « تراءد فوق المقام » ،
أما قوله : « ينبعث منه ... إلخ » فهو خبر « القنديل » ، ولا معنى
لفصل المبتدأ عن خبره بغير جملة اعتراضية ، ولا يحسن القارئ
أنسى هنا « أحببها » ، فإن وضع علامات الترقيم في غير موضعها أحيانا
ما يربك القارئ ويفسد متعته ، ثم إن د . نعمات فؤاد ، فيما أذكر ،
قد أثنت خيرا على دقة الكاتب في استخدام علامات الترقيم ، فلذلك
رأيت من واجبي ألا أغفل هذه الإشارة .

قاع المدينة - يوسف ادريس

ط . مركز كتب الشرق الأوسط . القاهرة (بدون تاريخ)

هذه القصة آخر واحدة في مجموعة بهذا الاسم ، وهي في نفس الوقت أطولها ، وتقع في نحو تسعين صفحة من القطع المتوسط . وإذا اتخذنا العنوان دليلا إلى مقصد الكاتب من هذه القصة ، وأظنه دليلا جديرا بالاعتماد عليه ، فإننا لن نكون مخطئين حين نقول إن الجهد كان أكبر كثيرا جدا جدا من الثمرة ، وذلك لأكثر من سبب :

أولا : لأن « قاع المدينة » ، والمقصود به حوارى القاهرة وأزقتها التى اختار الكاتب لتمثيلها العطفات والأزقة الواقعة خلف الجامع الأزهر ، لم يستغرق إلا خمس عشرة صفحة فقط من الصفحات التسعين . ومتى ؟ حين اقتربت القصة من نهايتها ، إذ إن هذه الصفحات الخمس عشرة تبدأ من ص ٣٤٥ لتنتهى عند ص ٣٥٩ . أما الصفحات من ٢٧٧ إلى ٣٤٥ فإنها تحضير لهذه الصفحات الخمس عشرة ، وهو تحضير ، كما ترى ، جد طويل ، ويغص بالاستطرادات المطولة التى جعلتنى أكثر من مرة أنسى موضوع القصة الأصلى ، والتى يفتح المؤلف فى كل واحد منها موضوعا آخر ، فتظن أنه سيتابعه إلى نهايته ، ولكن ظنك يخيب فى كل مرة . فقد تناول فى أحدها مدام شندى وسهرات القمار والنساء اللاتى تعرف اليهن فى بيتها ، ولكن ذلك كله ينتهى كما بدأ ، أى من غير أن تعرف لم أوردته الكاتب ولم نفض منه يده . وفى استطراد آخر تراه يتحدث عن جعفرى ، خادم الأستاذ عبد الله بطل القصة ، الذى ورثه أبا عن جد كما يقول المؤلف . وأنت حين تقرأ هذا ، وتقرأ بعده أن (جعفرى) هذا هو إنسان طيب جدا ، ساذج جدا له ولاء الكلب وإخلاصه ، وأنه من أولئك الناس الذين لم يكتفوا بالقناعة بمصيرهم ، بل عبدوا ذلك المصير وبجلوه ، وأن كلمة (سيدى) عندهم لها قداسة ووقع ، وأن حاجة السيد ، كحاجة الله ، أرفع من أن تمتد إليها يد . . . إلخ ، إلخ ، تظن أن هذا الخادم

سيكون له في القصة شأن ، ولكنك تنظر فتري ماذا ؟ ترى أن المؤلف قد تخلص منه في أول فرصة فتتساءل دهشا : وفيم إذن كان كل ذلك التمهيد عن جعفرى وإخلاص جعفرى ، الذى يشبه إخلاص الكلب (ولا أدرى ما دخل الكلب هنا !) ؟ ولكن هكذا رأى المؤلف وهو لا يسأل عما يفعل ، وهكذا وهكذا . إن قصة مثل هذه لو كانت وقعت فى يد أحد نقادنا القدماء ، الذين كانوا يزنون الأدب بميزان الذهب ، لما تردد لحظة فى أن يحكم عليها ، عدلا ، بأنها كالخروب : قنطار خشب ، ودرهم حلاوه !

وثانيا : لأن الرحلة التى قام بها بطل القصة إلى « هذا القاع » هى رحلة مفتعلة ، لم يستطع الكاتب قط أن يسوق لنا ولو سببا واحدا يقنعنا بأنها كانت لا بد أن تتم . إن بطل القصة ، وهو قاض ميسور ، قد ضاعت منه ساعته . ولكن مهلا أيها القارىء ، لا يذهبن بك الوهم بعيدا ، فها هو المؤلف نفسه يؤكد أنه لم تكن ساعة (أثرية) أو ذات قيمة ، أو هدية حبيب ، أو شيئا من هذا القبيل . أبدا ، « كانت ساعة عادية جدا ، لا ذهب فيها ولا بلاتين ، (أنكر) ١٥ حجر (كذا) كان قد اشتراها قبل الحرب ، وقضيت (وأرجو الا تشغل بالك الآن بـ (قضيت) هذه ، على رغم فظاعتها) معه سنى الحرب ، وبقيت ملازما له بعدها ، بقيت كالشريك المخالف . كل يوم لها حادث ، زميلك ومسح زجاج وتروس ، حتى صرف عليها أضعاف ثمنها وزهق منها ، وأصبح منظرها يثير » ص ٢٨٠ ، هذه الساعة التى من الواضح أنها لم تكن تساوى خردة (كما كنا نقول ونحن أطفال صغار) قد اشتبه القاضى أخيرا فى أن تكون خادمته (شهرت) ، التى كانت له خادمة وعشيقة ، والتى انتهت به الأمر إلى أن ضاق بها حتى عزم على أن يطردها فى أول فرصة ، هى التى سرقتها . والآن أسألك سؤالا من غير أن أستطلفك بالله أن تجيبنى بصراحة ، فلا أظن الإجابة تحتل أن تكون إلا شيئا واحدا : ترى ، لو أنك فى مكان هذا القاضى (الذى نسيت أن أخبرك أنه لم يكن بخيلا على الاطلاق) وضاعت منك ساعة يد كساعته تلك التى لم تكن تساوى (نكلة) ، والتى كان يضيق

بها أشد الضيق ، على ما أُنبأنا به الدكتور يوسف إدريس نفسه ،
والعهدة على الراوى ، بذمتك ألم تكن ستقول في الحال : في ستين
داهية ، وتكسر وراءها كل القلل القديمة التي عندك ؟ ولكن المؤلف يجعل
حياة هذا القاضى ترتبك ، بل تتوقف وكان الكون قد انقضى على أم
رأسه ، وتبذخ المسألة من التعقيد بحيث يستدعى حلها سيجارة ، وذلك
برغم أنه لا يدخن (يا للهول !) ص ٢٨٣ . ويفرغ القاضى (« أليس
القاضى يعمل فاضى » ، على عكس ما يقول المثل ؟) تماما لحل هذا
الغز . ألم يقل المؤلف في أول القصة : (يكاد يكون من المستحيل أن
يفقد الإنسان ساعة يده . فهو إذا خلعها لا بد يضعها (كذا) في
مكان يثق فيه . وإذا ارتداها « ما أثقل « ارتداها » هنا !) غلها جلدة
أو « أستيك » يطبق على معصمه ، ولا يستطيع أمهر نشال أن يفكه
(ما أظب نية المؤلف ! فأين تذهب عشرات الساعات التي تسرق كل
يوم في القاهرة وحدها ؟ من المؤكد أن ليس للساعات أجنحة) ولهذا
فأغرب ما قد يحدث لإنسان أن يقلب يده (وهل النظر في الساعة
يحتاج إلى أن يقلب الإنسان يده ؟) ليعرف الوقت فلا يجد ساعته
في المكان الذي تعود أن يجدها فيه « . . . إلخ ؟ ص ٢٧٧ . وبعد أن
فكر وفكر ، ثم فكر وفكر ، ثم أيضا فكر وفكر ، انتهى إلى أن اللص
لا بد أن يكون (شهت) . وحينئذ أخذ يضع خطة لمداومتها في بيتها
بأحد الأزقة خلف الجامع الأزهر ، بعد أن قام طبعا بالتحريات اللازمة
لمعرفة بيتها ، وكأنه هركيول بوارو يخطط للقبض على أرسين لوبين
(آسف للخلط بين قصص أجاثا كريستى وقصص موريس بلان .
إنها حاجة (تلخبط) الدماغ !) . ليس هذا فقط ، بل إنه ما إن
تجاوز الجامع الأزهر حتى أصابه التأفف من كل شيء هناك . أيمن
أن يصدق هذا عاقل ؟ أيمن أن يصدق عاقل أن مثل هذا القاضى
يتحامل على نفسه ، ويتحمل الغوص في هذا القاع حتى يصل إلى بيت
(شهت) ، الذى يصفه المؤلف نفسه كالآتى :

(البيت مظلم ، وبابه كفوهة العجوز الأترم (عد الان عن هذه !)
وعود الكبريت لا ينفع . ويهوى إلى أرض المدخل ، إذ الأرض منخفضة

ولزجة وكلها طين ، والمدخل واسع كقبوة الفرن المهجور . و « شهرت »
 في الدور الثاني ، هكذا قالوا (ولا أدري ما داعي « هكذا قالوا »
 هذه ، فهو في البيت الآن ، وبعد ثنيتين يكون في الدور الثاني ليتحقق
 بنفسه أنها تعيش فعلا في هذا الطابق) ، والدور الأول سواد في سواد ،
 والرائحة لا تطاق ، والجدران متآكلة وكأنما نهشتها أفواه ثعابين ، وعليها
 تموجات رشخ وأملاح ، وكأن النيل قد فاض وأغرق البيت ثم انحسر .
 وامرأة جالسة على عتبة حجرة في المدخل تغسل وساقها بيضاء مكشوفة
 تضئ في الظلام تحديق فيه وتتوجس خيفة ، وتنعقد يداها فلا تترك
 الغسيل ، ولا تعطى فخذها العاري ، والسلم متآكل ومتداعي (كذا) ،
 وخشبته مخوخ ، والقدم تريق ، وخطر السقوط محدد ،
 وعود كبريت عاشر ينطفئ (ياه ! إن الساعة كلها لا تساوي عشرة
 عيدان كبريت !) تطفئه ريح تهب من مكان خفي لا يرى ، ريح باردة
 رضبه والجو في الخارج حار ، ريح باردة تنفذ في النخاع فتخرج الجسم
 (طبعا ، ألسنا في سييريا ، وفي عز الشتاء ؟) والدور الثاني لا هو
 دور ولا هو ثان (عجائب يا أخى !) ، عروق عارية كضلوع
 هيكل عظمي تصنع السقف ، بينها مهاوى (كذا) ، وحفر وحيطان
 شاخت ومالت وانحنت ، وباب قريب من السلم ، باب مكون من ألواح
 قديمة غير ممسوحة ولم تجر عليها فارة ، والخشب قد تغير لونه
 وأصبح رماديا أزرق ، وعلى الباب عجين جاف وبراز (! ! !)
 ظيور وحيوانات ، وكف دم بنية « . . . إلخ ، إن كان لذلك من آخر .
 ص ٣٥١ - ٣٥٢ . وعلام هذا كله ؟ على ساعة كان ينبغي على قاض
 مثله ميسور أن يطوح بها منذ سنين في أقرب صندوق للقمامة . ألا
 تذكر هذه الساعة وما تجشم صاحبها من أجل استردادها بالمثل
 القائل « الجنازة حارة ، والميت كلب ! » ؟

على أن هذا ليس هو عيب القصة الوحيد ، فإنها كالثوب المهمل
 المثقب ، يظهر من الجسم أكثر مما يستر ، فألى جانب العيب السالف
 ذكره ، وهو ليس أبدا بالعيب الهين ، نجد أن القصة مثقلة بكثير من
 الجزوائد : جزوائد في العبارات ، وجزوائد في الشخصيات ، وجزوائد في

انكايات الجانبية ، التي لا تخدم الحكاية الرئيسية في قليل ولا كثير .
فبالنسبة للزوائد التعبيرية ، هل تجد من داع لقول الراوى بعد
ذكره أن القاضى قد رفع الجلسة : « وانتفض كل من بالمحكمة واقفا ،
بينما مضى المحامون يتهايمسون ويتساءلون فيما بينهم عما يمكن أن
يكون السبب ، وهل لبلاغة محامى المدعى عليه علاقة برفع الجلسة ترى ،
أم أن المحكمة أرادت أن تستشير قانون عقد العمل ؟ » (ص ١٧٨) .
إن الكاتب يريد من إشارته إلى رفع القاضى للجلسة أن يبين أن
ضياع الساعة قد أربك ذهنه ونفسه . ومع أنه قد سبق القول إن
هذه مبالغة مقيئة لا يمكن أن يصدقها عقل فإنها تهون إلى جانب ما ذكره
الكاتب بعد ذلك من همسات المحامين وتساؤلاتهم ، إذ إن هذا كله يخلو
من أية دلالة ، فليست القضية التى كانوا يترافعون فيها تهمنا ، لا بل
ولا ذكر المؤلف ماذا كانت . ثم إنه لم يرد لها ذكر بعد ذلك . فانظر
كيف أضاف الكاتب لقصته ، فى هذا الموضوع ، ثلاثة أسطر
تحوى أربعين كلمة ، من غير أن يكون لذلك كله أى داع فنى ، فكانت
النتيجة أن أثقل قصته ، التى هى أصلا تعانى من بظء الحركة وكأنها
مصابة بالكساح .

إن القصة تعص بهذه الزوائد . ومع هذا فإن الناقد لا يستطيع
أن يمضى فى تتبعها جميعا ، فذلك من شأنه أن يطيل هذه الدراسة ويصيب
القارىء بالإملال ، ومن ثمة فلا بد من الاجترأ بمثلين آخرين فقط ،
أولهما قوله : (جلس الأستاذ عبد الله على الكرسي ، ووضع ساقا عارية
بيضاء فوق ساق ، وراح يفكر ويستغرب » (ص ٢٨٠) . والحقيقة
أن الجدير بأن يروح يفكر ويستغرب هو القارىء المسكين ، الذى
لا يستطيع أبدا مهما يكن تحمسه للكاتب وفنه أن يجد أدنى مسوغ
لمثل هذه العبارة . إن المقصود هو أن ضياع الساعة قد شغله تماما .
صحيح أننا قد بينا أن هذه مبالغة مفتعلة ، ولكن هل كان لابد أن يجلس
الكاتب بطل قصته على كرسي ، ويجعله يضع ساقا على ساق ؟ (وأى
ساق ؟ إنها ساق بيضاء ، وعارية أيضا) حتى يقنعنا أنه يفكر
ويستغرب ؟ إن هذه كلها تفصيلات لا داعى لها ، فإنه كان سيفكر

ويستغرب (إذا كان هناك حقا ما يستحق ذلك) سواء كان جالسا أو واقفا أو نائما أو ماشيا أو راكبا ، وسواء أكان جلوسه على كرسي أم على أريكة أم على سرير أم على مصطبة . أما هذا الاهتمام بوصف الساق بأنها بيضاء فهذا ما حارت البرية فيه . ترى لو أن ساقه كانت سمراء مثلا أما كان مستطيعا أن يروح يفكر ويستغرب ؟ العجيب الغريب أن هذا الوصف قد ورد أيضا عند دخول هذا القاضى البيت اذى تسكن فيه (شهرت) ، إذ ذكر الكاتب أنه كانت هناك (امرأة جالسة على عتبة حجرة فى مدخل تفسل وساقها بيضاء مكشوفة تضىء فى الظلام » (ص ٥٣١) . وكأن هذا لم يكن كافيا فحول هذه الساق بعد نحو سطر إلى فخذ عار (انظر ص ٣٠٦ أيضا حيث يصف ساق (شهرت) بأنها بيضاء محمرة . ألا توافقنى على أنه كان من الأفضل تسمية هذه القصة بـ (النساء لهن سيقان بيضاء) ؟ مع الاعتذار لإحسان عبد القدوس . طيب ، ساق المرأة وفهمناها (فالقصة مبنية بوصف العلاقة الجنسية المقرزة بين القاضى والشغالة) ، فما معنى النص على عرى ساق القاضى هو أيضا وبياض لونها ؟ أهم سيخطبونها ؟ ألا توافقنى على أن هذه زوائد مجتلبة تثقل القصة وتفتت حركتها ، التى لا تحتاج إلى زيادة تفتير ؟

أما المثال الثانى فهو قوله أثناء وصفه للحجرة القذرة المنتنة الخائقة التى تسكنها شهرت هى وزوجها وأولادها : « وعلى الحائط صورة الإمام على يشق بسيفه رأس كافر ، والكافر رأسه مشقوق . ومع هذا لا يزال ممتطيا حصانه واضعا قدميه فى الركاب » (ص ٣٥٣) ، فإن هذه زيادة شديدة القلق هنا ، إذ إنها لا تضيف شيئا إلى وصف الحجرة . لا ، بل إنها تشتت الانتباه ، إذ هى تتحدث عن شيء لا يمت إلى ما كان الراوى يقول بأية صلة . ومن الطريف ، والقصة كلها طرائف ، أن هذا الراوى الذى يقول قبل قليل إن الشحوب الذى أصاب (شهرت) عندما رأت القاضى يدخل عليها حبرتها (ولا أدري غيم الشحوب ، وهى التى كان يضمها وإياه سرير واحد فى شقته ، وكانت تبادله الألفاظ الخارجة ؟ أيمن أن نبلغ أن

امرأة مثل هذه يصيها الشحوب لرؤية مثل ذلك الرجل ؟) « قد وصل إلى قدميها وجعل أظافرها تبيض » (ص ٣٥٢) هو هو نفسه الراوى الذى يقول عن زوجها النائم فوق السرير الوحيد بالحجرة : « وعلى المرتبة شىء يتحرك ، وإذا بالشىء رجل » (ص ٣٥٣) ، أى أنه لم يكن صرصارا أو نملة مثلا . يعنى أنه قد رأى من غوره الشحوب وهو يزحف إلى أظافر قدميها ، ولكنه احتاج الى بعض الوقت ليتأكد أن الشىء الذى على السرير هو رجل ، مع أن هذا الرجل هو ، كما يقول ، « رجل طويل أسمر . . ورأسه كالزلعة الراقد بجوارها » لاحظ : رجل طويل ، ورأسه فى ضخامة « الزلعة » ويظنه الراوى فى بداية الامر شيئا مجرد شىء . رأيت إساءة إلى غن الوصف والفكاهة كهذه الإساءة ؟ إن مثل هذا الكلام كان يكون مقبولا من محمود طاهر لاشين فى العشرينات مثلا ، أما من يوسف ادريس على مشارف الستينات (أو ربما بعد ذلك) فهو غير مقبول على الإطلاق . واضح أن الأمر مجرد رص كلام ، وملء ورق والسلام .

أما بالنسبة لزوائد الشخصيات فإن معظم شخصيات القصة قد اجتلبت اجتلابا . ترى ما لزوم شخصية « جعفرى » فى القصة إلا أنها كانت فرصة أتاحت للمؤلف أن يجبر كذا صفحة يضخم بها قصته العجفاء (العجفاء فنا ومضمونا) ؟ والأدهى الأمر أن حديثه عن جعفرى أدى إلى الحديث عن مدام شندى وغير مدام شندى ممن لا يقدم ولا يؤخر ، ولا علاقة له البتة بموضوع القصة الرئيسى إن كان لهذا الموضوع أصلا وجود . ثم ما الذى تستفيد منه القصة من تلك الصفحات الطويلة التى خصصها للكلام عن (شرف) الممثل المغمور ؟ أنتفى رغبة المؤلف أن يقول إن بطل القصة كان بحاجة إلى من يستمع إليه وهو يتحدث عن لغز ضياع الساعة (وكأنها مشكلة الشرق الأوسط ، التى لا يبدو حتى الآن أن ثمة أملا فى حلها) لكى يتحدث شخصية (شرف) ، ويتحدث عن عمله وطباعه وما يقدقه عليه بطل القصة من طعام وشراب ، وكيفية إنصاته لما يقوله هذا البطل . . . إلخ ؟ كذلك ما الذى تضيفه إلى القصة شخصية زوج « شهرت » ؟ الطريف أن

المؤلف جعل القاضى وشهرت يتحدثان عن هذا الزوج وهو غائب ، فلما ظهر بنفسه على مسرح القصة لم يتعطف المؤلف ويسند إليه ولو دورا تافها ، أو حتى ينطقه ولو بكلمة واحدة ، أو حتى يجعله يكح أو يعطس مثلا . إن المؤلف يظن قراءه من البلاهة بحيث يقتنعون بأن كل ما جرى فى الحجرة التى تسكنها شهرت مع زوجها وأولادهما قد جرى وهذا الزوج نائم كالقتيل . لكن ألم يجعله المؤلف مجرد شىء ، وجعل رأسه (كالزلعة) ؟ وهل (الزلعة) تعطس أو تتكلم ؟ فكيف إذن يمكن أن يعطس هذا الرجل أو يتكلم ؟

أما الحكايات الجانبية التى قد استطرد إليها وألصقها إلصاقا بقصته فهى متعددة : حكاية مدام سندی وصالونها ، وحكاية جعفرى وكيف ورثه القاضى أبا عن جد ، وحكاية شرف ، وحكاية زوج شهرت وانتقاله من عمل إلى عمل . كل هذه الحكايات هى مجرد استطرادات من الصعب ان تعثر على رابط مقنع يربطها بالقصة الرئيسية . إن الأدب شىء ، والثرثرة شىء آخر . أذكر أتى قرأت (وان كنت لا أدري أين ولا متى ، وأرجو ألا تكون الذاكرة قد ظلمتني) أن يوسف ادريس قال إنه يكتب قصصه القصيرة ومطابع الصحيفة دائرة ، وإنه كلما فرغ من كتابة صفحة أخذوها منه مباشرة إلى المطبعة . إن كان هذا صحيحا فإنه قد يفسر لنا سر هذا التفكك وهذه الزوائد التى تعيب القصة ، إذ إن معنى ذلك أن المؤلف غير متعود على مراجعة ما كتب وتنقيحه . وهذه ثقة بالنفس مفرطة عاقبتها هو ما رأينا وما سنراه فيما يلى . إن بعض الشعراء الجاهليين ، وكانت معرفتهم بالنقد الادبى بطبيعة الحال جد محدودة ، كانوا يقضون ، على ما يقول مؤرخو الأدب ، حولا كريتا ينقحون ما نظموا من شعر ، أفىكون بعض قصاصينا المعاصرين أقل من هؤلاء الجاهليين اهتماما بصقل ما يكتبون ؟ إننا لا نريد منهم أن ينفقوا من عمرهم الغالى حولا كاملا فى عملية الصقل والتفقيح ، ولكن بعض الوسوسة فى الأدب والفن مطلوب .

وإلى جانب هذا فإن فى القصة تناقضات غير قليلة ، بل إن الراوى ليناقض نفسه فى الصفحة الواحدة أكثر من مرة ، وهو أمر عجيب . فمن

ذلك أنه في نهاية ص ٢٨٤ يقول إن جعفرًا كان يقيم مع بطل القصة في نفس الشقة ، ويعقب على ذلك بقوله : وكان هذا سبب ضيق الأستاذ عبد الله (بطل القصة) منه . ثم في السطر التالي لذلك مباشرة (أول سطر في ص ٢٨٥) نراه برغم ذلك يقول : « لم تكن هناك أسباب واضحة لهذا الضيق » . أى تناقض هذا ؟ على أنه بعد عدة أسطر يقول إنه « لم يكن من اللائق ولا مما يرضى مزاج الأستاذ عبد الله الحساس أن يدخل عليه مرة ومعه فتاة » . أليس ذلك سببا ثانيا واضحا لضيقه من وجود « جعفرى » معه ؟ ومن هذه التناقضات أن « شهرت » تخبر القاضي (ص ٣٠٢) بأن لها بنتين ولدا ، فإذا ما بلغنا ص ٣٥٢ وجدنا المؤلف لا يزال يذكر عددهم : « ومن مكان في الحجرة يندفع إليها (إلى شهرت) أطفال ثلاثة » ، بيد أنه للأسف لا يعرف كم ولدا وكم بنتا ، فهو يضيف عقب ذلك قائلا : بنت في العاشرة وطفلان آخران : بنت وولد أو بنتان أو ولدان تشبها بأمهما وأمسكا بثوبها » (ودعك من قول شهرت (ص ٣٢٣) إن بنتا لها قد ماتت) .

كذلك نجد ، وهو يتحدث عن تطور العلاقة بين القاضي وخدامته ، يقول : « وحين بدأت العادة تفقد التجربة ما كان لها من إثارة بدأ يبحث عن إثارات أخرى . بدأ يهمس في أذنها بكلام وقح لترده له ، ويعتمد أن يكشف عن نفسها كل غطاء حتى يطلع على كل مكنوناتها حتى تلك الأشياء القليلة التي تستحي أى أنثى محترمة أن تفرط فيها » ص ٣١١ — ٣١٢ ، لنفاجأ به (ص ٣٢٤) يؤكد أنه كان ، رغم كل ما بينه وبينها ، يكن لها نوعا من الاحترام كانت هى بالتأكيد مبعثه ، فلا يذكر أنها لوثت لسانها مرة بخطأ ، ولا قللت من احترامها له . . . « طبعاً ، فإن مبادلتها إياه الكلام (الوقح) الذى كان يهمس به في أذنها ، وبقية ما كانا يفعلانه معا مما هو مذكور في السطور السابقة هى (الاحترام كل الاحترام) . وكما وجدناه يناقض نفسه أكثر من مرة في صفحة ٢٨٥ نضبته أيضا في صفحة ٣١٣ متلبسا بمناقضة نفسه عدة مرات . إن البطل يريد أن يعرف أتجبه خادمته لذاته أم لمجرد أنه

سيدها ورب نعمتها . ويلق المؤلف على ذلك بقوله : « كانت هذه النقطة تؤرقه الشواهد لم تفده . أوقعته في حيرة » ، ليقول عقب ذلك : « لم يكن يفكر في شهرت بكل ما حولها أو بكل ما يربطه بها إلا غقط في تلك الدقائق التي يريدنا فيها » ، فأين الأرق والحيرة هنا إذن ؟ إنه يؤكد هذا مرة أخرى حين يقول : « ولهذا لم تشغل الأسئلة تفكيره كثيرا » ، ليعود مرة أخرى فيعقب على هذا بما يهدم كل ما سبق قائلا : « وماذا اللف والدوران قل إنه سألها لمجرد العبث ولمجرد حب الاستطلاع » ، وكان هذا الاضطراب جميعه غير كاف ، فهو يكمل الجملة كالاتى : « أو لأنه كان يتمنى فعلا أن تكون أحبته » ، فيعيدنا إلى ما سبق أن نفاه ، وكأنك يا أبا زيد ما غزوت !

وهو يصف هذا القاضى (ص ٣٣١) بأنه خجول ، مع أنه قد عرف نساء كثيرات ، حتى مدام شندى العجوز الطرطبة (انظر ٢٨٥ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩١ ، إلخ) . والغريب أنه يكرر بعد ذلك أيضا أنه خجول (ص ٣٣١ ، ٣٣٣) ، مع أنه ذكر في ص ٢٩٠ أنه استطاع التخلص من الخجل (أليس ذلك أمرا مخجلا ؟) وغير ذلك من التناقضات .

إن هذه التناقضات وتلك الزوائد ، ومثلها المبالغات التي أشرنا إلى بعضها من قبل ، هي دليل على أن المؤلف لا يبالي بمراجعة ما كتب لتنتقيحه وصلقه .

ونأتى إلى السرد والوصف . والحقيقة أن موهبة يوسف إدريس تكمن هنا . إنك وأنت تتابع ما يرويهِ يخيل إليك أنك تستمع إلى متحدث لبق لا ينضب لكلامه معين ، فالكلام يتوالى بسهولة كان ليس له آخر . إلا أن هذه السهولة كثيرا ما تغريه بالاستطراد الذى لا صلة له بعقدة القصة . بل إن اللغة التى يتحدث بها هي لغة الكلام بعدم التفاتها إلى قواعد النحو والصرف . وهي إن أرضت بعض القراء على المدى القريب فإنها لا يمكنها مغالبة الزمن . إنك تقرؤها مرة واحدة ، فإذا أحببت أن تقرأها ثانية وجدتها قد غقدت قيمتها . إنها

لغة ليست للخلود . إنه ذرب اللسان ، واللسان حينما يكون ذربا فقد ينزلق من موضوع إلى موضوع إلا إذا تذرغ الكاتب بقسط كبير من اليقظة الفنية ، فإذا فاتته ذلك فإن المراجعة يمكن أن تخفف من هذا العيب إلى حد كبير ، وذلك بالحذف أو التعديل أو الإضافة ، حسبما يقتضى الأمر . ولا أظننى ، بعد الذى مر ، بحاجة إلى إيراد الشواهد من هذه القصة على هذا العيب . إنما أريد هنا أن أتحدث عن نقط القوة في عنصر السرد والوصف .

وثانية هذه النقط ، بعد ذرابة اللسان ، هي أن المؤلف يتخذ القارئ صديقا ، فهو بين الحين والحين يتجه إليه خفية بالخطاب ، كما هو الحال في المثال التالي : « وأخيرا جاءت معه ، وكان نصرا أن تجيء ، ومع هذا لم يستطع معها الكثير ، فهي فتاة ، وهو خجول ، ولولا أنها لا تعد جميلة لما كانت قد رضيت بالمجيء ، ودعك من الهدايا والتحف . وهكذا ظلت العلاقة بينهما في أخذ ورد ، حتى ذهب الخجل وقل العناد . وبدأت تنمو عواطف مبهمة تجاهها حتى فكر ذات مرة أن يخطبها ، فهي بنت ناس ولطيفة ، وتحب القانون ، ولكن مسألة قبولها المجيء معه كانت تقض مضجعه ، وتجعله يرفض مبدأ الخطوبة رفضا باتا . غير أنه ما لبث أن صرف النظر عن التفكير في الخطوبة والزواج ، فقد استطاعت علاقته بتاتا أن تعلمه أشياء كثيرة . ويكفى أن تعرف فتاه واحدة لتدرك منها الكثير من أسرار الفتيات أجمعين ، وتصبح جسورا بعض الشيء ، وتستطيع إذا آن الأوان أن تثني على ذوق صاحبة لها ، ثم تنتقل من صديقة إلى صديقة ، وتتعلم أكثر ، وتنمو لديك الخبرة ، وتستطيع أن تجيد نوع الكلام الذي تحبه الفتيات وتعرف دقائق الفروق بين لون فستان ولون فستان وكسكشة وكسكشة ، وأين يكمن السكس آبييل في نظرات جريجورى بيك ، وتستخدم خبرتك تلك في الحديث ، ثم لا يعدم الأمر بعض القفشات والنكات والكلمات ذات المعانى ، وابتسامات مطمعة بدعوات ، ونظرات آخر ما يقصد بها أنها نظرات ، وإذا بك قد وصلت ، وإذا بالأستاذ

عبد الله يصبح لديه ثلاث أو أربع فتيات ٠٠٠ إلخ» (ص ٢٩٠-٢٩١) غانت ترى كيف أنه ، وهو يتحدث عن بطل القصة ، ينحرف فجأة ولكن على نحو غير محسوس إلى مخاطبة القارئ مرتين : الأولى استخدم فيها فعلا واحدا هو فعل الامر « ودعك » ، وهو على إيجازه وخاطفيته يبين للقارئ كيف أنه لم يرغب عن بال الكاتب لحظة واحدة . أما في المرة الثانية فإنه قد أسهب في الالتفاف إلى القارئ إسهابا نقله إلى مجال العمل والتكلف ، شأن من يثق بلباقته ثقة شديدة فلا يحاذر ، فيعمل مستمعيه . ومع ذلك فإن هذا أفضل من قوله (لا متخذا القارئ نجيا ، بل) موجه الكلام إلى لا أحد « إنه قاض ، ولم يتزوج بعد ، ومع هذا فشقتة فاخرة الأثاث ، وحياته مليئة بالأرقام ٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠ ولا يتسرع أحد ويخمن أن الأستاذ عبد الله فاحش الغنى ٠٠٠ إلخ » (ص ٢٨١) ، وهو ما يذكرنا بتعليمات طاهر لاشين (عليه رحمة الله) ، التي ينبغي أن يتحرز منها القصاص ، وإن كان للاشين عذره ، فقد كان الفن القصصي لا يزال في أولياته ، فما عذر يوسف إدريس وبينه وبين لاشين كل هذا العمر الطويل ؟

ومن أسرار حيوية السرد عند يوسف إدريس أنه كثيرا ما يجده بالمواقف الحية ، فبينما هو يستخدم الزمن الماضي مثلا إذا به يتداول ، ، بخفة وعلى غير توقع من القارئ ، إلى إيراد جملة حوارية قصيرة تجعل السرد ينبض بالحياة . مثال ذلك قوله : « وقرر أن يسأل فرغلي الحاجب (عن الساعة الضائعة) . وسؤال فرغلي هو أول ما يتبادر إلى ذهنه حين ينقصه شيء ، أو يحتاج إلى شيء ، أو يشكو من شيء . إذا لم يجد القلم فرغلي هو المسئول ، وإذا تاه دوسيه فهاتوا فرغلي ، وإذا كان لديه صداع فأول من يعلم فرغلي ٠٠ » (ص ٢٧٧ - ٢٧٨) . وهذا مثال آخر : « وكانت الخطوة التالية هي التخلص منه (من فرغلي) ، ولهذا ناوله خمسين قرشا أجر المواصلات . واحتج بملامحه وما يصحش وعيب وأشياء من هذا القبيل . ولكنه أخذها وكاد يقبل يده » (ص ٣٠١) .

وينبغي ألا ننسى هذه العبارات التي نستخدمها في أحاديثنا

اليومية ولكنها لم تفقد بعد جدتها ، والتي يطعم بها الكاتب كلامه ،
تنتشر قارئه ، إلى جانب ما مر ذكره ، بالألفة ، فهو مثلا يقول
عن بطل قصته : « وحديثه دائما متوسط العمق فهو لا يحيط بأى
موضوع إحاطة كاملة . ومع ذلك لا يترك موضوعا دون تعليق ، إذ
لا بد أن يقول شيئا ، ولو كلمة ، ولو نوعا من جبر الخاطر » (ص ٢٨٢) .
وهو يقول عنه أيضا : « جلس وقد استبعد نهائيا أن يكون جعفرى
هو الذى أخذ الساعة ، فهو قد يشك فى نفسه ، ولكنه لا يستطيع
الشك فى جعفرى أبدا . هو خادم العائلة أبا عن جد » (ص ٢٨٤) .

وهو كذلك يقول عن بطل القصة : « غير أنه كان قد صمم تصميميا
لا نقض فيه ولا إبرام ألا يتزوج من قريباته أبدا ، ولو قطعوا
رأسه ٠٠ » (ص ٢٨٧) .

على أن يوسف ادريس هو واحد من الكتاب الذين يمتازون
بالمقدرة على افتراع الصور الطريفة التى تنعش القارئ وتمتع
خياله . وهذه بعض أمثلة على ما نقول : « ولكن أحيانا يتبخر كل
مشغوليته (مشغوليات القاضى) ، ولا يجد ما يعمل . وتصبح الدنيا
خاوية مملوءة بفرغ متائب لا نهاية له » (ص ٢٩٣) .

« ولابد من ابتسامه يضعها فى عروة فمه طوال الوقت الذى
يقضيه مع الواحدة منهن » (ص ٢٩٨) .

« ولكن نظراته تلكات طويلا عند وجهها ، وكابت ألا ترتد لولا أن
انترعها انترعا » (ص ٣٠٦) .

« وكان كرامتها قد استحالت إلى سائل ذليل يقطر من أنفها
وفمها وذقنها » (ص ٣٢٢) ٠٠٠ إلخ .

بيد أن ثمة صوراً ثابته ، وهى فوق ذلك لا حظ لها من الحيوية التى
تجدها فى الصور التى هرت . وذلك مثل : « وأصبحت (شهرت)

بالنسبة إليه شيئاً كالمرتبة الحية التي يتمرغ عليها ويتعاب ، ويتمطى ويعرى ساقه ويستريح » (ص ٣١١) . إنها صورة مقررزة جائمة ليس فيها خفة الصور الماضية . إنها تذكرنى بإنسان قد ملأ كرشه ، وأخذ يتجشأ وهو يتبسم رضا عن نفسه وحياته غير مبال بتقزز من حوله من غلظ ذوقه . أما تشبيه رأس زوج شهرت وهو نائم بـ « الزلعة » فقد تنفع من يريد الدخول فى قافية ، أما فى الأدب فهو كلام سخيف يخلو من المعنى والمغزى .

والفكاهة هى أيضا سبب من أسباب الحيوية التى نجدها فى سرد يوسف إدريس ووصفه . انظر مثلاً وصفه لرد فعل فرغلى (الحاجب) والقاضى يسأله عن الساعة : « ورمقه القاضى ، وتعجب ، وسأله عن الساعة . وانتفضت فتل زر الطربوش ، واصطكت بجداره الأحمر فى عنف ، وفرغلى ينفى نفياً باتاً أنه رأى الساعة أو له بها علم » (ص ٢٧٨ - ٢٧٩) ، فإن رعب الحاجب قد صعد إلى رأسه وانتقل إلى طربوشه كأنه مس الكهرباء لتنتفض له فتل زر الطربوش . وهذه الصورة الأخرى ، وهى لفرغلى أيضا ، لا تقل ظرفاً عن سابقتها : « كان فرغلى إذا ابتسم يفتح فمه ، ويعمض عينيه علامة الانبساط . وكان يرندى بدلة ملكية (انظر حيوية النعت هنا ، فهو لا يقول « بدلة مدنية » بل يقول « بدلة ملكية ») غير بدلة الحاجب . بدلة لا بد قد أنعم عليه بها قاضى (كذا) سابق ، فقد كانت قديمة وواسعة متهدلة لم تعرف المكوى (كذا) أبداً طريقاً إليها . وكان للبدلة قميص كان يندو كالجلباب الذى له ياقة لا أول له ولا آخر ، ومع هذا يصر فرغلى على إحاطتها برباط عنق من كثرة استعماله أصبح كفتلة الدوبارة ، وأصبحت عقدته رفيعة متينة كعقدة الحبل » (ص ٢٩٩ ، ٣٠٠) . إن المبالغة هنا فى محلها تماماً . ووجه السخرية هنا أن فرغلى يحرص حرصاً شديداً على احترام أصول اللبس ، ظناً منه أن ذلك سيضفى عليه بدوره الاحترام ، وقد عمى عن أن القميص ليس قميصاً بل جلباب ، ورباط الرقبة قد أضخى كفتلة الدوبارة ، وعقدته أصبحت

رفيعة متينة كعقدة الحبل • ترى أيقصد الكاتب ، من طرف خفى ، إلى تشبيهه بالبهيمة ، التي تشد من رقبتها بحبل ؟ (وإن كانت هذه البراعة كلها قد أهدرت على مثل هذه القصة المفككة الباردة ، للأسف) !

إلا أن الكاتب في حرصه على إيراد التفصيلات الواقعية قد ينسى ، فيأتى الوصف مصادما للذوق الحساس • وإليك ، مثلا على ذلك ، وصفه لباب مجاور لباب الحجره التى تسكنها شهرت وأسرته بالاشتراك مع إذ يقول : « باب مكون من ألواح قديمة مسوحة ولم تجر عليها قارة • والخشب قد تغير لونه وأصبح رماديا لثرق • وعلى الباب عجين جاف ، وبراز طيور وحيوانات ، وكف دم بنية ، ووجه رسمه نطف بالطباشير ٠٠٠ إلخ » (ص ٣٥١) • إن كلمة « براز » هنا تبعث على الغثيان ، وبخاصة أنها ليست الكلمة الدقيقة للمدلول الذى فى ذهن الكاتب ، فإن فضلات الطيور لا تسمى « برازا » بل « زرقا » ، وهذه أخف وقما ، لأن إيحائها أقل غلاظة • ثم لا تنس كيف يجاور المؤلف بين « العجين » و « البراز » ، فيزيد الأمر بشاعة وشناعة • لقد استطاع المؤلف ، بدون هذه اللفظة ، أن يبين لنا فظاعة الحياة فى مثل هذا المسكن ، الذى هو بحظائر البهائم المصرية أشبه (أقول : « المصرية » ، فإن حظائر البهائم فى البلاد المتقدمة أنظف وأصح ألف مرة من كثير من المساكن فى مصر) ، فهو مظلم ، خرب ، ليست فيه ولو مجرد لمسة من ذوق ، ومن ثم فلا أدري أى شيطان أوحى إليه استعمال هذه اللفظة على رغم عدم دقتها ؟ أغلب الظن أنه شيطان الفقر اللغوى عند الكاتب ، الذى قد يستطيع أن يسوغه بالادعاء بأنه يجرى على مقتضى الواقعية • إلا أن الذى ينبغى ألا ننسوه عنه هو أن الكاتب الجيد أكبر من المذاهب ، وأنه كالنحلة لا يقع من الحقول والرياض إلا على الأزهار والرياحين • وإن المذهب الاتباعى (الكلاسيكية) فى هذه النقطة لهو أجدر بالاتباع ، فإنه حريص على ألا يصدم الذوق • ثم إنه يعنى العناية الواجبة بالأسلوب •

وهذا يقودنا إلى الحديث عن لغة الكاتب . وأبادر فأقول إننى لا يسعنى إلا أن أعترف بحيوية أسلوب المؤلف فى كثير من الأحيان ، بيد أن هذه الحيوية هى كحيوية الطفل الشقى ذى الأسمال الباليه والوجه المغبر ، والعينين المعصمتين ، والقدمين الحافيتين اللتين لا تعرف أظافر أصابعهما ولا أظافر اليدين المتسختين مقصا ولا قصافة . إننى أتخيل أن يوسف إدريس لم يكن يمسك فى يده ، وهو يكتب هذه القصة قلما ، بل مرزبة يهوى بها على أم رأس اللغة ، فيهشمها ، فـ « مناكفات المحامين » هى عنده « مناكفات المحامين » (ص ٢٧٨) ، و « قضت معه (ساعته) سننى الحرب » تصبح « قضيت . . . » (ص ٢٨٠) و « ثخين » هى فى لغته « تخين » (ص ٢٨٢) . ومثلها « فوهة العجوز الأترم » (ص ٣٥١) . ولأن أخطاءه النحوية والصرفية هى من الكثرة بحيث تبدو كأنها القاعدة وكان الصواب هو الشذوذ ، فإننى سأكتفى بذكر أمثلة منها ، وأضع الصواب بين قوسين من غير تعليق ، هكذا :

« مع أنه لم يكن فى الشقة أحدا (أحد) » من ٢٨٣ — « ومعارفه رجال كبار محترمين (محترمون) » ص ٢٨٦ — « أسرار الفتيات أجمعين (جمعاوات) » ص ٢٩١ — « فهو لا ينصت وهو ضيق بالحديث أو متعجلا لنهايته (أو متعجل . . .) » ص ٢٩٤ — « لا يرى نفسه سوى إنسانا تافها (إنسان تافه) » ص ٢٩٥ — « وأقل القليلون هو من (القليلين) » و « تحسن إذا ما رأيته أنه لا يبد فنانا (فنان) » و « ليس كلا منا قادر (ليس كلا منا قادرا) » ص ٢٩٦ — « ما وراؤك يا همام ؟ (ما وراءك) » ص ٢٩٧ (الطريف أن هذه هى المرة الوحيدة التى يرد فيها شئ من الحوار بالفصحى ، أى أن شخصياته هى أيضا لم تسمع عن شئ اسمه نحو و صرف . ومعذرة للقارىء عن هذا التعليق) — « لم تعرف المكوى أبدا طريقا إليها (المكواة) » ص ٣٠٠ — « وفوجئ بعينيها محتقتان (محتقتين) » ص ٣٠٨ — « ولم تسمح لعينيها بعد ذلك أن تلتقى

بعينيه (أن تلتقياً ٠٠) « ص ٣٠٩ - « ولم يأتي صدفة أبداً »
 (ولم يأت ٠٠٠) ص ٣١٢ - « ترى هل استحوذ علي شهرت تماماً
 (استحوذ) « ص ٣١٩ - « وليس هذا كله شيء (شيئاً) »
 ص ٣٢٣ - « ترى ماذا تفعل بعد انتهاءها من عملها عنده (انتهائها) »
 و « وذوى الملاءات لا بد أن سعرهن قليل (ذوات) » ص ٣٣٢ -
 « إنها وقاحة وتحدى (وتحدي) » ص ٣٣٥ - « وكأننا فرصتها
 دبابير (زناير) » ص ٣٤٧ « وكأن بين العتبات أسلاك (أسلاك) »
 ص ٣٥٠ - « والسلم متآكل ومتداعى (متداع) » ص ٣٥١ -
 « قد يقتلوه أو يسرقوه (قد يقتلونه أو يسرقونه) » ص ٣٥٢ .
 وهذه بعد مجرد أمثلة ، ولعل القارئ قد لاحظ أنها أخطاء في أوليات
 القواعد اللغوية . أليس مخجلاً أن يقع كاتب مشهور في مثل هذه
 الأخطاء في لغة قومه ، التي درسها ثلاث مرات على الأقل ، أثناء حياته
 الدراسية . إن الكاتب معروف بأناقته ، فكيف لا يهتم بالمثل بأناقة
 لغته ؟ إننا لا نطمح أن يبذل في صياغة أسلوبه من العناء والجهد
 ما كان يبذله واحد كفلوبيير مثلاً ، الذي يقول عنه لانسون وتيفور :

Le choix d'un adjectif le faisait suer d'angoisse" إنه كان
 يتصبب عرقاً في سبيل البحث عن نعت مناسب ! » ، ولكن شيئاً من
 الوسوسة (كما سبق القول) مطلوب في مجال الأدب . ولا يظن أحد
 أن ذلك يتعارض مع المواقف الفكاهية ، فإن المازني مثلاً ، رحمه الله ،
 كان حتى في كتاباته الفكاهية أحد العباقرة الفطاحل في فن الأسلوب .
 أقول هذا وأنا أعرف أن بعض كتاب القصة عندنا يقولون إن المهم هو أن
 نقول كلاماً مفهوماً . وهذه مغالطة مفضوحة ، فإنه ما من شيء في
 الدنيا إلا وله قواعد وأصول يجرى عليها ، بل إن اللغة العامية ، التي
 يلجأ إليها كاتبنا دونما داع في أغلب الأحيان إلا العجز عن العثور
 على أسلوب فصيح من ، هي أيضاً لها قواعدها ، وإن كنا لتعلمنا
 إياها عن طريق التلقين والتقليد لا نلقى بالاً إلى ذلك . وأحب أن أضيف
 هنا أنني أشك شكاً قويا في أن يكون للأعمال المكتوبة بالعامية أو التي
 يكثر فيها استخدام هذه اللهجة أى مستقبل . وشاهدي على ذلك أن

أدبنا العربي ، على طول تاريخه الطويل ، لم يحفظ لنا مما هو مكتوب
بها غير الأجزاء الأندلسية تقريبا ، وكم منا يستطيع أن يقرأها قراءة
صحيحة ، بله يفهما ؟ أما الذين يتوهمون أن الفصحى سوف تنحسر ،
وتخلى الطريق للعامة فإنهم يتعلقون بالأحلام الباطلة . ثم اليس
مخزيا أن تكون الأعمال الأدبية الشعبية كالف ليلة وليلة والسير
الشعبية مكتوبة بأسلوب أصح وأرقى من أسلوب مثل هذه القصة
ألف مرة ؟

عمالقة الشمال

ط . المختار الإسلامى (١٩٧٤)

ترجع صلتى بكتابات نجيب الكيلانى إلى الأيام التى تلت هزيمة يونيو مباشرة ، فقد وقعت فى يدي مصادفة قصة له عن حرب فلسطين عام ١٩٤٨ ، لا أذكر تفاصيلها الآن ، وإنما الذى بقى فى نفسى منها ما أحسست به وأنا أقرؤها من سكينه وأمل ، رغم ما كان يملا القلب أيامئذ من غصة وحسرة .

ثم قرأت له بعد ذلك بحثا عن إقبال ، حصل به على جائزة وزارة التربية والتعليم ، ثم كتابا يقدم فيه مشروع اتحاد اسلامى ، وكتابا يتابع فيه الكلام عن « منهج الفن الاسلامى » ، الذى رسم خطوطه محمد قطب فى كتاب له بهذا العنوان ، وقد قرأت فيه قصة قصيرة له موضوعها أهمية دور الإيمان فى حياة الإنسان ، وعدم استطاعته الاستغناء عنه . والقصة رمزية ، ومستواها الفنى ممتاز ، وأذكر أنى شعرت بفزع لنهايتها الغريبة ، لأن فيها طفلا يقتل زميله !

ثم قرأت له قصة « لىالى تركستان » فى سلسلة « روايات إسلامية معاصرة » ثم « رمضان حبيبي » و « عمالقة الشمال » فى السلسلة نفسها . ورابعة هذه القصص وهى « عذراء جاكرتا » لم أقرأها حتى الآن .

وقد سعدت بصدور هذه السلسلة ، ويبدو أن أحدا غيره لا يشاركه فيها ، وهى تصور نضال المسلمين فى العصر الحديث للتحرر من قبضة البغى والاستعمار والاستغلال والوصول إلى غد مشرق كالمضى الذى ولى .

وقد ذكرتنى هذه السلسلة بروايات جورجى زيدان عن تاريخ الإسلام ، وأرجو أن يثابر الدكتور نجيب الكيلانى على المضى فى هذا السبيل ، وهو أمر ضرورى وحيوى ، وينبغى أن يجعله القصاص

المسلم مسئوليته التي سوف يسأل عنها أمام الله ، ما دام قد أعطاه
الإمكانيات الفكرية والفنية التي يستلزمها هذا العمل ، بدلا من أن
يتصدى له غير المسلمين ، الذين مهما حاولوا الحيدة
فلن يستطيعوا إلا في النادر والشاذ . وجورجى زيدان نفسه ، برغم
أترانه وهدوء نفسه ، متهم بأنه كان يختار من التاريخ الإسلامى
فترات التمزق ، أو يجنح بالأحداث والشخصيات إلى الإساءة
للإسلام والمسلمين على نحو خفى ، معتمدا على مبالغات مؤرخى الأدب
القدماء ، ومضيفا إليها من عنده الخيالات والتهويلات التي توحى بما
يريد أن يبينه من أفكار ضارة .

هى مسئولية دينية إذن ، لكن لابد أن تسندها مقدرة غنية فذة ،
حتى لا تأتى هذه القصص دعاية فجأة ينفر منها المثقف المتذوق ذو
الحس الفنى المرفه ، ففى مجال الفن والأدب لا تكفى النية
الطيبة وحدها ، وفى رأى أن الله سبحانه سوف يضاعف الأجر للعمل
الأجود فنا ، لأن الذكاء مطلوب فى كل جهد مخلص ، وكذلك الجمال .
ولا شك أن نجيب الكيلانى يتفوق على واحد كجورجى زيدان ،
وإن جاءت قصة « رمضان حبيبي » دون مستوى القصتين الأخرين
اللتين قرأتها له فى هذه السلسلة ، ولا أدرى السبب ، فقد كان المتوقع
أن تكون هذه القصة بالذات أجود ، لأن أحداثها وشخصياتها مصرية
معاصرة ، وكذلك البيئة ، على عكس القصص الأخرى .

أما قصة « عمالقة الشمال » فقد شدتني منذ الصفحة الأولى .
إنها تصور جهاد تاجر مسلم نيجيرى يدعو إلى الله ، وتقع أحداثها
على امتداد النصف الثانى من العقد الستين . وهى تعرض استغلال
نيجيريا ، والانقلابات العسكرية التي حدثت فى تلك الفترة ، وتختلط
فيها السياسة ، والحب ، والدعوة إلى الله ، والحرب الأهلية ومؤامرات
الاستعمار ، والرحلة فى الغابات ، والتجارة والرقصات الإفريقية ،
والنشاط التبشيرى . . . إلخ .

فالقصة حياة حافلة بألوان الصراع والمغامرات والجهاد والألم ،
وهى ، برغم ما فيها من مخاطر وأحداث دامية وتنكيل بالمسلمين ،

مفعمة بالتفاؤل ، وتنتهي بانتصار الحق ، والقضاء على فتنه الانفصال ، وإن كانت تلمح مع ذلك إلى أن الاستعمار والصهيونية لن يهدآ ، وأن على المسلمين أن يستعدوا لجواة أخرى ، بل جولات ، فطريق الدعاة إلى الله ، كما يقول راوى القصة في السطور الأخيرة ، يمتد إلى بعيد ، لا يقطع الموت ولا تطمسه العواصف .

ولكن أين تكمن جاذبية القصة ؟ ما سر امتيازها الفنى ؟

هذه الشاعرية التى تسربل القصة كلها فى أحداثها ، ووصفها ، وحوارها ، واستبطان لنفوس شخصياتها ، سبب من أسباب .

لا أظننى سأنسى الهزة التى اعترت روحى ، وأنا اطالع وصف ليلة قضاها عثمان أمينو بطل القصة وتابعه عبد الرحيم فى إحدى الغابات الاستوائية . كل ما قرأته فى الجغرافية وفى كتب الرحلات وفى المجلات والصحف يتضاءل ويضيع أمام هذه الروعة الغامرة التى تملك عليه نفسك وأنت تقرأ هذا الوصف المكثف للغلبة فى ظلمة الليل ، وهما وحدهما ، يتناهى إلى آذانهما صوت غريب هو تركيبة من عشرات الاصوات التى تأتى من كل صوب ، وعلى كل لون ، فتتداخل وتتمازج ليخرج منها فى النهاية صوت واحد له كل الملامح ، وليس له أية ملامح فى الوقت ذاته :

« ولم أستطع أن أتابع أشعر « الإيبو » ، فقد غلبنى النوم ، ولم أعد أعى شيئاً ، ولست أدرى أطلال النوم أم قصر ، فقد استيقظت على حركة عنيفة وضربات متتالية ، ونظرت حولى . كان عبد الرحيم يضىء الكشاف ، ويهوى بمؤخرة البندقية فى ضربات قوية ، وصحت :

ماذا جرى ؟

وزحفت صوبه . كان يقتل حية كبيرة .

ولم أستجب لإلحاح عبد الرحيم كى أستأنف النوم ، فما كان منه إلا أن استلم مكانى ، وراح فى سبات عميق بعض دقائق معدودة ، وجلست وحدى ممسكا بغدارتى ، أدقق النظر فيما حولى . الظلمات

المتكاثفة تختلط بالخضرة الزرقاء ، وقطرات مطر تتساقط ، وعشرات الأصوات للهوام والحشرات والحيوانات الغريبة تمتاز ، فتخرج ضجة لا يمكن وصفها بدقة . وبدت لى الغابة المكتظة بالأشجار والحيوانات وكأنها صحراء مليئة بالغموض الفسيح . هنا لا توجد أية معالم ، كالصحراء تماما ، والإنسان يلجأ إلى الفطرة والإيعاز الداخلى ليجد طريقه ! » .

وهذا الحوار السريع المركز كل كلمة فيه مشحونة بما لا يحصى من المعانى والمشاعر . تومىء إليها مجرد إيماء ، ولكن لها فى النفس فعل السحر . وهذا هو الفن : أن تقول ولا تقول . أن تكون الصنعة خفية ، ثم أن يكون الموصول غزيرا رغم قلة البذور :

— « وعند العودة إلى بيت شيخى همست :

— شيخى .. قلبى يرتجف من الخوف .

— لا قيمة لذلك .

— وأبحث عن الاطمئنان .

— ستجده .

— كيف ؟؟

— عندما تطلق شهوات الدنيا

— فلا داعى للزواج إذن .

ضحك شيخى ، واحتقن وجهه ، وقال :

— الزواج سنة الله وليس شهوة من الشهوات .

— وعدت أقول : الدنيا مغرية يا شيخى .

— ولهذا كانت معركة الإنسان مع نفسه .

— لماذا خلقها الله هكذا ؟

— أستغفر الله .. لا يسأل عما يفعل ..

- دائما أبحث عن علة الأشياء .. عن حكمتها •
- فكر كيف شئت يا عثمان .. لكن خذار أن تقترب من حافة
الشك ، أو يخالط فكرك نازعة تمرد على حكمة الله
- كيف ؟
- ثق في عدل الله وحكمته
- نعم ..
- أنا المخلوق وهو الخالق •
- نعم ..
- وشتان بين العقل وخالق العقل •
- أجل ..
- وميدان الروح خسيح .. والبصيرة الصافية مجالات
لا حدود لها •
- وانهمرت دموعى فجأة ، وأخذت أنشج ، وربت شيخي على
رأسى ، وقال فى رضى :
- لماذا تبكى ؟
- لأنى ضعيف ، وأخاف يوم الحساب •
- بل أنت قوى .. قوى بدموعك •
- أفى الدموع قوة ؟
- أجل .. دموع الندم تغسل ثوب النفس ، وتمحو
الوساوس • الدموع اعتراف • الجاحدون لا يكون •
- وهمست لشيخي :
- أبكى كثيرا فى الليالى الطويلة ، ودخلت جاماكا هياتى
كشيطان جميل .. هل هذا هو الحب ؟

قال شيخى فى جديفة ظاهرة :

— لا يؤمن أحدكم حتى يكون الله ورسوله أحب إليه مما سواهما .

— ولهذا أخرجتها من حياتى .

لماذا ؟

— لأن حبها طريق إلى الشرك .

— ليس تماما .

— كيف ؟

— حبها هو المدخل إلى الحب الكبير الذى يظل بأفرعه

السامة الخضراء كل الدنيا .. أتفهم ؟ كل الدنيا ..

— اشعر بالحيرة .

— العبادة يا ولدى حب ، والجهاد فى سبيل الله حب ، وتنفيذ

شرائع الله حب . . هل فهمت الحب ؟

.. فهمت أن الحب شىء غير الشهوة .

— وفى الحب الحلال قدر من الشهوة لا فكاك منها .

قلت فى فرح مباغت : هذا ما أردت أن أعرفه بالضبط .

ضحك شيخى قائلا : ما زلت تفكر طول الوقت فى جاماكا . «

فالحوار مملوء بالمعانى الصوفية العميقة ، وليس فيه ثرثرة .

الجواب على قدر السؤال . ومن بين السطور يطل القلق والسكينة فى

جدل حى ، بأجنحة زهرامة حول نار اليقين ، وفى النهاية يسقط القلق

ويحترق ، وتنطلق السكينة مطلقة فى الآفاق .

وهذا الحوار ، وغيره كثير ، بين الشيخ ومريده يذكرنا بحوار

نظيره فى (اللص والكلاب) عند نجيب محفوظ ، لكن شتان . فهناك

قلق قاتل ييغتل روح البطل ، التي فرغت من الإيمان ، ولم تعد تعيش إلا على الحقد والتعطش إلى الانتقام ، وكلمات الصوفى غامضة مهمومة ، لا تستطيع أن تقبض منها على شيء . لعل نجيب محفوظ يشير إلى أن الدين لم تعد له القدرة على أن يقنع ويريح . أما هنا ففي النفس حيرة ، وفي العقل تطلع وهواجس . ولكن شيئاً من ذلك لا يعكر صفاء الروح ، وسرعان ما تبدده أنوار الرضا واليقين .

وقد روى الكاتب قصته بلسان البطل ، وكأنه صديق يسار صديقاً . والكلام عن النفس أقرب إلى النفس ، وأقدر على إثارة تطلعها ، وأبعث للندف ، وبخاصة أن البطل نموذج لكثير من الشباب المسلم المعاصر ، فهو برغم إيمانه ، وتحمسه للدعوة إلى الله ، ورغبته في للتضحية ، لا يخلو من هواجس تدور في عقله كلما ادلهمت الأمور ، وظلل الانتظار ، ودارت للباطل جولة . وهذا لا يناقض الإيمان على أية حبل ، فلقرآن يصور المؤمنين في وقعة الأحزاب مثلاً كيف ظنوا بالله للظنون ، حينما أطبق عليهم أعداؤهم من فوقهم ومن أسفل منهم ، وانسل من صفوفهم المنافقون يخذلون ويرجفون . وتلك الظنون في عصرنا أكثر شيوعاً ، لأننا أضعف ، وإن كنا نؤمن أن المستقبل لنا .

وشخصيات القصة متنوعة تنوعياً خصباً ، فإلى جانب عثمان أمينو المنتحاج ، بين الحين والآخر ، إلى من يمسح عن نفسه ذرات الحزن والقلق ، ويبث فيها الأمل ، ويذكره بسنة الله في خلقه ، التي تقتضى الاختبار ، وتقضى بنصر المؤمنين إذا صبروا وصابروا ، هناك الشيخ عبد الله أحد مشايخ الطريقة القادرية ، نبع من الثقة والإيمان المتين يستمد منه الأتباع المحبون السكينة والتفاؤل ، وعبد الرحيم رفيق عثمان في أسفاره ، صاحب الذكاء العملى ، والتصرف اللبق في أمسذ المواقف حروجة وخطراً ، وجاماكا النيجيرية الحسناء ، التي تركت الوثنية وتنصرت ، ثم لما عرفت عثمان أحبته ، وأجبت دينه ، فدخلت فيه ، ولقيت ما لقيت من أذى ضباط المستعمر الذين يتنكرون في ثياب المبشرين ، ونور ، مثال الشباب الذى دمره المستعمر والفقر ، وعصفت به عواطف الشكوك والخوف والانانية ، وكانت نهايته غاية للسوء ،

والأب قوم الذي يرسم على وجهه ابتسامة زائفة سرعان ما تقع عنه إذا نسى نفسه ، وتظهر مكانها نظرة شيطانية شرهة ، وغيرهم .

والحب بين عثمان وجاماكا سر من أسرار امتياز القصة . وهو ليس حبا بسيطا ذا وجه واحد ، فقد اقتدمت جاماكا عليه قلبه كشيطان جميل ، فصارع طيفها ، الذي كان يلح على خياله إلحاحا شديدا ، وفي كل مرة يحسب نفسه انتصر عليها سرعان ما تظهر في حياته من جديد ، فترجه رجا عنيفا ، وإن تظاهر بغير ذلك ، ولا ينقذه إلا شيخه بحنانه ، واتساع قلبه وعقله ، وإيصائه إياه بالصبر .

ثم تتجه الأمور اتجاهها آخر حين تأتيه في السجن جاماكا ، التي يلهث وراءها الآخرون ، فترفضهم ، وتخبره أنها أسلمت ، وأنها ترغب أن تكون له زوجة . ليس ذلك فقط ، فنور ، الذي كان عثمان يحبه رغم ضعفه وانحرافه ، ويأمل في أن يتمكن من هدايته يوما ، يحاول أن يغري جاماكا بأن تكون له ، ساخرا من عثمان ، زاريا عليه انغلاق ذهنه :

« — جاماكا . . . أنا أحبك . »

وابتسمت له ، وقالت : لكن الأمر لا يتعلق بي .

— أعرف . . . تحبين عثمان ؟

— هذا حق ، والأمر يتعلق بقلب الإنسان .

— إنه لا يصلح لك . . . إنه سجين ، ومستقبله مظلم ، وهو

إنسان مغلق . . . أورثه التعصب للدين ضيقا في الأفق » .

.

« — سأحطم حياتكما أنت وعثمان . »

— عثمان لم يديء إليك يا نور .

قهقهه قائلا : كان غنيا ، وكان ينظر إلي كتابع . . . وكان عطفه

بشيرني أكثر مما يبعث على الاحترام والحب » .

وأنا أعجب كيف استطاع نجيب الكيلانى أن يصور النيجيريين هذا التصوير الناجح ، وأن يتابعهم فى رحلاتهم عبر الغابة ، وفى اضطرابهم فى شئون حياتهم ، فى المدينة والقرية ، وفى تحولهم من الوثنية إلى النصرانية إلى الإسلام ، وفى تجارتهم فى الفنادق التى يختلط فيها العرب والأوروبيون وأهل البلاد واليهود .

والكاتب يسوق على لسان الراوى الأخبار السياسية والعسكرية، لكنها تأتى متضافرة خيوطها مع الذكريات والمشاعر والأحداث والحوار ، فلا يحس القارىء بنبوها ، بل تستحيل جزءا عضويا فى القصة . إنه لا ينساق معها فى سرد جاف ، بل يعادل بينها وبين سائر عناصر القصة ، فيأخذ كل من الآخر ويعطيه ، فى وحدة لغوية متينة :

— « الطريق من كانو وسوكوتا إلى مدينة إينوجو عاصمة بيافرا الانفصالية طريق وعر طويل شاق ، على جانبيه أريققت دماء كثيرة ، وسقط عدد من الشهداء . وأصبحت الغابات مسرحا للانفجارات العنيفة ، وطلقات الرصاص المستمر . وكانت الطائرات تطلق فى الأجواء حاملة الموت والدمار والدماء ، وتنفث الدخان الأسود . وصممت الأغنيات الشعبية الجميلة ، أغنيات الحب والنماء والأمل والزهور والحصاد ، ودقت فى الأثناء المارشات العسكرية الخيفة، وطبول الحرب يعلو عويلها المتحشرج المزعج ، وعمالقة الشمال يتدفقون صوب الهدف » .

وهو يغلف هذا كله بنظرته إلى الحياة والوجود ، ودائما يبحث عن حكمة الله ، وأحيانا يستنبطها بنفسه ، وأحيانا أخرى يهديه شيخه إليها .

« التقينا فى المساء حول أمير القبيلة . كان يجلس وحوله الحراس ، والأب توم على مقربة منه ، والنار مشتعلة ، والسماء بلا قمر . وأخذ الرجال والنسوة يؤدون رقصة قومية حول النار ، والطبول تدق فى قوة وحرارة ، والأغاني ترتفع فى نغم اغريقي شجي . كنت أهتم جيدا معنى أغنيات الإيبو ، وكنت أشعر بالاندماج فيها ،

وأتمثلها حقيقة ، وأذوب في أحلامها العذراء .. شعرت برباط عجيب
يشدني إلى هؤلاء الفلاس . وكلم كانت دهشتي حينما رأيت
عبد الرحيم يشب إلى حلبة الرقص ، ويترنم بصوت شجي بأغنيته
المحبوبة :

حببتي السـمراء الفـساتنة
تتولب فوق الأغصان للخضراء المجدولة
تحمل في عينيها الشوق العبارم
تتساب أغانيها الطلوة
كالمحر العابق في قلب الغلبة
أبوها ملك القبيلة
تحرسه سهام لا ترحم

ونظرت من حولى ، فوجدت زعيم القبيلة يبتسم في رضا
وسعادة والابتسامة تضيء وجهه الأسمر ، وتتماوج مع انعكاسات
النار المشتعلة على وجهه ، ووجدت رجال القبيلة ونساءها يطربون
لغناء عبد الرحيم ، ويرددون بعض المقاطع وراءه في حماس منقطع
النظير ، وحانت منى التفاتته إلى الأب توم .. كان وجهه شاحبا
مكفرا ، يبدو عليه القلق والاضطراب في جلسته ، لكنه كان يملك
أعصابه ، ويتظاهر بالسرور والإعجاب .. في الحقيقة إن أقدام
عبد الرحيم على الاشتراك في الحفل كان نقطة تحول كبيرة ، فقد
بدأ لي أن الجميع ينظرون إلينا كأصدقاء .. كإخوة . وتوارى تماما
شعور الغربة ، وأخذنا نتجاذب معهم أطراف الحديث في ود وصراحة
وتكلمنا عن بعض الصفقات التجارية ، وقال أمير القبيلة :

— سوف تقضون معنا على الأقل عشرة أيام » .

فهذا الجو الأفريقي بتلويناته الخاصة يشهد ببراعة الوصف ،
وحذق التقمص لدى الكاتب . وأسلوبه أثناء ذلك ينزلق في نعومة
ورفق ، مصيطا بالمنظر كله ، ظاهرا وباطنا ، لا يترك شيئا لهيه من

الطبيعة أو الناس إلا وفاه حقه في كلمات موجزة موحية عميقة
الأبعاد .

والقصة على ما فيها من القضايا الإسلامية الخطيرة لا تخلو من
الحيل المضحكة ، والتعليقات الساخرة ، كعنصر من عناصر التوازن
فيها ، حتى لا يصيبها جفاف الصرامة أو تغرق في أعماق بحر
الاحزان .

« قال عبد الرحيم ، وهو يمسخ المكان بنظراته الجادة :

— هذه بقعة جميلة لا يأسف المرء أن يدفن فيها ..

قلت لعبد الرحيم : أتخاف الموت ؟

— على الأقل يجب ألا أسعى إليه .

— لا تخف

— وكيف لا أخاف أن يقتلونا هنا بطريقة مزعجة .. وقد

يختطف الوثنيون لحومنا ؟ لا شك أن طعمك لذيق ..

اقشعر بدني ، وتصورت الوليمة الوثنية الصاخبة والنار
والدماء ، والتراتيل الوحشية ، والطبول المجنونة وسمعت خادمنا
العجوز الذي وقف مشدوها مرتعدا يقول :

— ما كان يجب أن أتى معكم .

قال عبد الرحيم له بطريقته المرحية .. وهو يربت على كتفه :

— اطمئن ، فلن يكون لحمك طيب المذاق ، ولم يبق لك من

العمر إلا أقله حسبما أعتقد ، فلن تخسر كثيرا .

وبعد ، فهناك بعض الهنات التي كنت أحب أن تخلو منها القصة ،
إذ إن فيها بعض أخطاء نحوية أرجو أن تراجع في الطبعة القادمة ،
وأنا لا أرى رأي الذين يتساهلون في هذه النقطة مع

كتاب القصة ، ويحسون اهتمامهم في فنيتهما • فالتعبير السليم
أساس كل فن •

وقد سها الكاتب ، وهو يصف الليلة التي قضها بطلا القصة في
الغابة والخواطر التي مرت بذهن عثمان ، وهو مستيقظ بجوار زميله
النائم ، حتى « تسلل إلينا ضوء خفيف بعد أن أشرقت الشمس • وكان
من المتوقع أن نترك هذا الوادى الذى تغرقه الغابات ، ونبلغ تلا
مرتفعا بعد السير بضع ساعات • واستيقظنا ، وتناولنا القليل من
انطعام ، وشرب كل منا كوبا من الشاي ، ثم استأنفنا المسير » ،
اذ معنى هذا أنهما لم يصليا الصبح ، أفلا يجور هذا على واقعية
الأحداث والشخصيات ، لأن هذين الشخصين اثنان من الدعاة إلى
الله ، والكاتب حريص على الإشارة إلى صلاتهما وعبادتهما ؟

على كل حال ، هذه هنات صغيرة نرجو ألا ينسى الكاتب
تداركها فيما بعد •

رحلة ابن فطومة

ط . مكتبة مصر (١٩٨٣)

هذه القصة تنتمي إلى القصص الفكرية ، أى القصص التى لا يهتم كاتبها كثيرا ببنائها الفنى ، ولا تقرأ للمتعة الفنية ، بل لما تشتمل عليه من مضمون فكرى ، ولكون القضايا التى تعالجها ذات أهمية شديدة (إنسانية كانت هذه القضايا أو اجتماعية أو أخلاقية) ، مثلها مثل قصة « حى بن يقظان » مثلا . إنها تفتقر إلى هذه الحيوية العبقريّة التى تعج بها « الثلاثية » وما سبقها أو أعقبها مباشرة من فصوص لم يسم إليها ، فى نظرنا وفى حدود علمنا ، قصاص بعد فى أدبنا العربى . بل لا أظن مغاليا ولا متجنيا إذا قلت إن قصة « حديث عيسى بن هشام » هى أكثر منها حيوية ، وأجدر أن يحصل المرء منها على نصيب أكبر من المتعة الفنية . هذا ، وقد اخترت للمقارنة هنا « حديث عيسى بن هشام » بالذات ، لأن هناك وجهى شبه قويين بين هذه وتلك ، فكلتاها عبارة عن رحلة من أرض الوطن إلى العالم الخارجى ، وإن اختلفت حدود العالم الخارجى بين القصتين اتساعا وضيقا ، وكلتاها كذلك تقوم على قياس الأوضاع فى بلادنا إلى أحوال البلاد الأخرى .

أول ما يلفت النظر فى تصميم الرواية أن الكاتب قد بناها بناء رمزيا . ولست بحاجة إلى أن أثبت أنه لا توجد فى أى خريطة للعالم بلاد تدعى الحيرة أو الحلبة أو الجبل . . . إلخ أسماء هذه البلاد التى أزارها بطله ، والتى قد نستطيع أن نعرف أو نخمن على الأقل أنها هى الدولة الفلانية أو المجتمع العلانى ، ولكننا مع ذلك لا نقدر ، فيما يخيل إلى ، أن ندرك العلاقة بين بعضها وبين الأسماء التى اختارها لها . فمثلا ، لماذا اختار تسمية « دار المشرق » للبلد المسمى بها ؟ بل ما المقصود أصلا بهذه الدار ؟ هى أحد المجتمعات البدائية فى عصرنا الحديث ؟ ولكن أين نجد مثل هذا المجتمع فى وقتنا الحالى ؟

ثم الدار المشرق علاقة بدار الغروب ، التي هي ، فيما يبدو لي ، أقرب ما تكون إلى الرمز للتصوف وحياة أهله ؟ أيقصد بالشرق هنا بداية الحياة ، على أساس أن مثل هذا المجتمع الذي ورد وصفه في الفصل الخاص بدار المشرق هو مجتمع قائم على الفطرة ، وكأن شمس الحياة قد أشرقت لتوها عليه ؟ إن صح هذا أفىقصد بدار الغروب أنها مجتمع أناس قد أداروا ظهورهم للحياة ، وكان شمسها قد غابت عنهم ؟ إننى فى الواقع لا أستطيع أن أجزم بشئ ، بل إنى أخلف أن تكون هذه التفسيرات هى مجرد أوهام طاش بها خاطرى . ولكن تسمية « دار الجبل » ، فيما يبدو لى ، أسهل تفسيراً ، فإذا كانت هذه الدار هى « الجنة » التى وعد الله بها عباده المتقين كان الوصول إليها من ثم شاقاً جد شاق ، كمشقة الصعود إلى تلك الدار على ذروة الجبل المسلح الذى يناطح السحاب ، كما وصفه الأستاذ نجيب محفوظ فى خاتمة قصته .

على أن هذا يسلمنا إلى أسماء شخصيات القصة . وإذا كنا قد وجدنا أن أسماء بعض البلاد التى زارها البطل تستغنى على التفسير ، أو يصعب على الأقل تفسيرها ، فإن أسماء هذه الشخصيات أشد استعصاءً ، وإلا فما معنى اختيار الكاتب لأسماء « قنديل ، وفتومة ، ومغاغة ، وحليمة ، وعدلى الطنطاوى ، وهام ، وديزنج ، والقانى بن حمدىس » ، وغيرهم وغيرهم ؟ إن الأستاذ نجيب محفوظ مشهور ببراعته فى اختيار أسماء شخصياته ، على غرابة هذه الأسماء أحياناً كـ « رؤبة لاط » مثلاً ، ولكنه فى هذه القصة ، للأسف ، لم يعد فيما يبدو يهتم بذلك أيضاً .

إلا أن السؤال بعد ذلك كله هو : لم اختار الكاتب هذا النهج الرمزي ؟ لأن فى موضوعه والقضايا المتعلقة به ما يجرى من يتناولها ؟ لا إخال ، فما هو الكاتب ، برغم البناء الرهزى ، لا يورى فى آرائه أو (إن أخذنا بالظاهر) فى آراء أبطاله . فهذا قنديل ينقد ، بلسان طلق فصيح ليس فيه أدنى مواربة ، الحاكم والمجتمع وما يعانیه

من تخلف ونفد . رسك بالفتور . وحكماء الدول الأخرى يهاجمون
 الإسلام مهاجمة . ريحة لا يلبأون في ذلك إلى رمز ولا إلى تلميح .
 بل لنفترض أن موضوع الرواية لا يخلو من حساسية ، أيكون
 الأستاذ نجيب محفوظ أقل جدارة من أبي العلاء مثلا ، الذي لم
 يتورع عن أن يصور أبطاله في « رسالة الغفران » في مواقف الحشر
 والحساب تصويرا ساخرا مضحكا ؟ ومتى ؟ في وقت كان للدين فيه
 رهبة أئد وسلطان على النفوس أعظم . أم لأن البناء الرمزي
 كان أعون للمؤلف على تصوير ما أراد تصويره من أشخاص
 ومجتمعات ، والتعبير عما قصد إلى إيصاله للقارئ من أفكار وآراء ؟
 ولا هذه أيضا ، فإن القصة قد جاءت ، بسبب بنائها الرمزي ، جافة
 يتلقاها المرء بعقله ، فلا تثير فيه انفعالا جياشا ، ولا تحرك منه
 الخيال . ترى لو أن الكاتب قد وضع قصته هذه في الوقت الذي
 ألف فيه « جان الخليلى » مثلا أو « الثلاثية » ، أفلم تكن ستخرج من
 تحت سن قلمه مواراة بالحياة ، تعصف بعقولنا وعواطفنا وخيالاتنا ،
 كما عصفت بنا تانك القصتان ومثيلتهما ؟ الواقع أن بلى . وليعذرني
 القارئ إذا لم أستطع أن أفلت من إيسار « الثلاثية » وجاراتها ، فهي
 قمم يصعب بلوغها في ميدان القصص قوميه وعالميه على السواء .
 بل أين الأسلوب هنا بجفافه وهموده وفقره من أسلوب تلك القصص
 المتوتر حيناً ، والمتفجر حيناً ، والشجى حيناً ، والمبكى حيناً ؟ لا لا ،
 ليست هذه هي لغة نجيب محفوظ التي نعرفها . لقد حاولت أن أجد
 في هذه القصة عبارة فيها بعض العبق القديم ، فلم أكد أجد شيئاً .

ليس هذا فحسب ، بل إن من الصعب أن نرى علاقة مطردة بين
 الدور التي زارها قنديل بطل قصتنا هذه واحدة بعد الأخرى ، فبعض
 هذه الدور (أو البلاد) تنتمي إلى عصر واحد ، كدار الحلبه ، التي
 ترمز ، فيما أفهم ، إلى ما يسمى بالعالم الحر أو إحدى دوله
 كبريطانية مثلا ، ودار الامان ، وهي فيما أظن رمز على دول المعسكر
 الاشتراكي أو على روسية فقط ، ومن ثمة فالعلاقة بين هاتين الدارين
 هي علاقة مكانية ، أى أن الرحاله حين ينتقل من تلك إلى هذه فإنما

ينتقل من مكن إلى مكن • ولكن مثل هذه العلاقة ليست هي التي تربط بين دار المشرق مثلاً وهاتين الدارين ، إذ ليس هناك ، فيما نعلم ، مثل ذلك المجتمع البدائي في عصرنا هذا ، بل ربما كانت أقرب المجتمعات المعروفة إليه هي مجتمعات قلب أفريقيا عشية الهجمة الاستعمارية على القارة السوداء ، أيام أن كان الأفارقة يعيشون على الفطرة ، على النحو الذي يصوره كاتبنا الكبير في الفصل الخاص بدار المشرق • أفيمكننا إذن أن نقول إن العلاقة بين هذه الدار وما انتقل إليه قنديل ، حين غادرها ، من دور هي علاقة تاريخية ، بمعنى أن المجتمع الذي تضمه دار المشرق ينتمي إلى حقبة من التاريخ أسبق من تلك التي ينتمي إليها ما تلاه في القصة من مجتمعات ؟ ثم ما القول في دار الغروب ، التي ، فيما يخيل إلى ، ترمز إلى أسلوب حياة المتصوفة وانصرافهم عن عالمنا هذا بمشاكله وهمومه مولين وجوههم وقلوبهم إلى عالم آخر ؟ وما القول في العلاقة التي تربطها بما سبقها من دور ؟ إنها ليست العلاقة الجغرافية ، ولا كذلك العلاقة التاريخية ، ولكنها علاقة التطور الروحي والخلقى ، أى أن على الإنسان الذى يريد أن يسلك هذا الطريق أن يضطلع بالمجاهدات الخلتية والرياضات الروحية ، حتى يستطيع أن يخلع نفسه من أوهان الأرض واهتمامات الناس في المجتمعات الأخرى •

وفضلاً عن ذلك فهناك عدد من التناقضات في القصة ، وهي تناقضات تسيء إلى حبكتها ، وتوهى بناءها • وها هي بعض أمثلة على ذلك : فالمؤلف يقول على لسان قنديل (ص ٢٢ - ٢٣) في أول الرحلة ، وذلك قبل أن تغادر القافلة أرض الوطن : « وانتظمتنا في آخر صلاة جامعة تتاح لنا » ، بينما نجد قنديلاً نفسه (ص ٢٣ ، ٢٥ ، ١٠١ ، ١٠٨) يصلّى بعد ذلك جماعة أربع مرات على أقل تقدير • ومثال آخر في قول قنديل أيضاً (ص ٨) عن يوم سأل فيه شيخه الشيخ مغاغة عن الإسلام والفقر والجهل إنه (لا يذكر في أى فترة من العمر كان ذلك اليوم) ، ليقول له الشيخ بعيد ذلك : « أهنتك على قولك • إنه أكبر من سنك » ، ويقول قنديل نفسه بعد ثلاث

صفحات (ص ١٢) : « غير أن الأيام التي وهبتهى ندرس والتربيه دفعت بى أيضا إلى مشارف الشباب » ، وتساءل أمه بعد عدة صفحات (ص ١٥) فى انزعاج : « أى رحلة ؟ إنك تبلغ العشرين من العمر » ، مما يدل على أن هذا اليوم الذى يدعى بطل قصتنا أنه لا يذكر فى أى فترة من العمر كان ، كان فى خواتيم الصبا ومطلع الشباب ، فكيف صح منه بعد ذلك كله أن يغفل عن أمر جد واضح كهذا ؟ ترى أنعرف نحن من أمور حياته أكثر مما يعرف هو ، وتذكر عمره أكثر مما يتذكر ؟

وليست التناقضات هى وحدها ما يعانى منه بناء القصة ، بل إنه يعانى أيضا من عدة زوائد لم أستطع أن أجد ما يسوغ ورودها فيها . ومن هذه الزوائد المقدمة التى يتحدث فيها البطل حديثا عاما عن الحياة والموت والوطن ، وذكرياته من نفثات العطارين والزقاق والمآذن والقباب . . . إلخ ، مما ليس من السهل أن نجد له علاقة وثيقة بالقصة ، إذ هو كلام يصلح أن يكون مدخلا لأى قصة ، بل لأى شىء ، لأنه ليست له خصوصية ما . فمثلا ما إن يغادر قنديل أرض الوطن حتى يبهت فى ذاكرته واهتماماته هذا الوطن وذكرياته فيه ، وهكذا . بل ما علاقة التفاصيل الخاصة بوالده وإخوته وخوف والدته عليه وزواجها من الشيخ مغاغة ببقية أحداث القصة ، وبخاصة أنه لن يأتى لهم ذكر بعد ذلك تقريبا فى سائر القصة ؟ أليس ذلك كله دليلا على أن مؤلفنا الكبير ، وهو المشهور بإحكام تصميمات رواياته ووضع خطة تفصيلية لأى قصة قبل أن يخط فيها حرفا ، لم يعد يبالى بذلك ، بل لم يعد ، فيما نظن ، يراجع بدقة ما يخطه قلمه ؟ بل ما معنى اختياره لحليمة بالذات عروسا له ؟ وأيضا ما مغزى اعتراض الأم على هذا الاختيار ، وخصوصا أن القصة رمزية ؟ كذلك نم جعل المؤلف رحلة الشيخ مغاغة تنتهى عند دار الحلبة (ص ٩ ، ١٩) ؟ بل ما مغزى سؤال قنديل عن الوقت الذى ستستغرقه رحلته ؟ وما معنى تحديد الوقت اللازم لذلك ؟ وما دلالة الأرقام التى يقيس بها مدة اقامته فى هذه الدار أو تلك أو الوقت الذى استغرقه السفر

بينهما ؟ وكذلك ما معنى اتهامه للدين وحليمة بأنهما قد خاناه ؟ إن حليمة لم تخنه يقينا ، بل إن والدها قد فسخ خطبته لها تحت وطأة رعبه من الحاجب الثالث (لا أدري مغزى اختيار الرقم ٣ هنا) : فما ذنبها إذن ؟ والدين ، كيف يتهمه قنديل بالخيانة وقد ظل مرتبطا به ، مشدودا إليه ، مهموما بأمره إلى آخر المسدى ؟ أليست دار الجبل ، وهى الجنة ، هدف الرحلة النهائى ؟ وهل الجنة إلا وعد (الدين) لأتباعه المتقين ؟ وفوق ذلك ، ما معنى النص على أن دخول قنديل ورفاق قافلته إلى أى دار يزورونها كان يتم دائما فى الليل (منتصف الليل عند الوصول إلى الدارين الأوليين ص ٢٥ ، ٥٩ - وأثناء سطوع القمر عند بلوغ دار الحلية ص ٨٨ ، ودار الغروب ص ١٤٢ - والفجر عند مشاركة دار الامان ص ١٢٣ - وبعد مرور هزيع من الليل عند حط الرحال على أبواب دار الغروب ص ١٤٥) ؟ بل ما معنى أن تسلب منه زوجته فى كل دار يدخلها ، سواء كانت هذه الزوجة حليمة أو عروسة أو غيرها ؟ لا إخال إلا أن هذه المآخذ جميعها ، وغيرها كثير ، هى إن صحت دليل قوى على أن المؤلف لم يعد يبذل فى تجويد فنه ما كان يبذله من قبل من يقظة واهتمام .

والآن أحب أن أقف عند ملامح كل دار زارها قنديل لنرى أترمز هذه الدور لما خمنت فى أول هذا البحث أنها ترمز إليه أم لا .

ففى دار المشرق نرى الخيام . ويصف لنا الكاتب الحجره التى نزل فيها قنديل ، فإذا هى حجره بدائية ، وأرض الشوارع والمسكن رملية (ص ٢٥) . وليس عند الناس أدنى فكرة عن الطب (ص ٣٤) . وعندهم من الفراغ الكثير (ص ٢٨) . وهم عراة إلا مما يستر العورة فحسب (ص ٢٨) . وهم يعبدون القمر (ص ٣٣ ، ٣٥) . وينظر الحاكم هناك إلى شعبه على أنه عبيد له (ص ٤٩) . إلخ .

مثل هذه الملامح لا تميز أى مجتمع من المجتمعات التى نعرفها الآن ، إنما كانت تميز مثلا بعض المجتمعات الإفريقية فى وسط القارة أو جنوبها قبيل الهجمة الاستعمارية عليها ، إلا إذا كان الكاتب قد قصد أن يصور بها مرحلة بدائية من مراحل التاريخ البشرى عموما ،

وإن لم يكن ثمة فرق كبير بين الحالتين •

أما فيما يتعلق بدار الحيرة فإنها تبدو اسما على مسمى ، إذ لا أزال متحيزا في المجتمع أو البلد الذي ترمز إليه • إن المؤلف يصف مناخها بأنه معتدل بصفة عامة ، صيفه محتمل ، وشتاؤه مقبول (ص ٦٤) ، ويذكر أن دينها يقوم على تأليه الملك (ص ٩١) ، كما يقول عن عاصمتها (على لسان قنديل) : « إنها مدينة كإحدى مدن بلادى ، فيها ميادين وحدائق ، وشوارع وحوارى (كذا) ، وعمائر وبيوت ، ومدارس ومستشفيات عامرة بالخلق • وفي كل موقع شرطى ، وملاهى الرقص والغناء موفورة ، وسوقها كبيرة مترامية متعددة الحوانيت ، وبها سلح من الحيرة ومن جميع البلدان » (ص ٦٢) • أما عن بقية الدار فيؤكد على لسان أحد مواطنيها أنه « عدا العاصمة لا يوجد إلا الريف • وليس به ما يسر الرحالة » (ص ٦٥) • إن هذه السمات تكاد أن تكون صادقة على كثير من بلاد العالم ، بل إننا نأفتقرون إذن إن دار الحيرة ترمز إلى دول هذا العالم ؟ إن قنديلا يرد على صاحب القافلة قائلا بحزن : « ما من سيئة عثرت بها في رحلتى إلا وذكرتنى ببلادى الحزينة » (ص ٦٤) ، مما من شأنه أن يجعلنا نفكر في بلاد العالم الثالث وبلادنا معها • إلا أن النظام السياسى والاجتماعى لهذه الدار لا يساعد كثيرا على هذا الاستنباط • صحيح أن تأليه الملك يمكن أن يفهم فهما رمزيا ، لكن ما القول فى الكلام التالى الواضح الصريح (ص ٦٧ - ٦٨) من أن الملك هو الذى « ينشئ الجيش ، ويختار له قواده ، فيكون جيش النصر ، ويعين من أسرته المقدسة الحكام ، وينتخب من أهل الصفوة قادة للعمل فى الأرض والمصانع ، أما بقية الناس فلا قداسة بهم ولا مواهب • يعملون فى الأشغال اليدوية ، وتوفر لهم اللقمة • يلى هؤلاء الحيوانات ، ويلى الحيوانات النبات والجماد » ، ومن أن الصفوة يخاطبون بما يقوى فى نفوسهم القوة والهيمنة والنمو ، وذلك بتوفير التعليم لهم والطب ، بينما تقوى فى الآخرين مواهب الطاعة والانقياد والقناعة ، ومن أن الذى يملك الأرض والمصانع

إنما هو الإله ، وأن الصفوة هم ملاكها بالنيابة ، والريع يقسم
مناصفة بينهم وبين الإله (وهو الملك ، كما سبق القول) ٠٠٠ إناخ ؟
يبدو أن من الصعب أن نرى في هذا النظام صورة دول العالم الثالث
ولو على نحو عام . ترى أهذه هي صورة بعض المجتمعات القديمة
التي تعدت الطور البدائي الذي قابلناه في دار المشرق ؟ الحق أنى
لا أستطيع تماما أن أجزم برأى .

غير أن الأمر يختلف فيما يختص بدار الحلبه ودار الأمان ،
فالأولى ، فيما أفهم ، رمز على دول العالم الغربي . إذ الرحالة حين
يدخلها لا يسمع تحذيرا ولا إنذارا (ص ٨٨) ، والحرية هناك في
كل المجالات ، حتى حرية التسعيرة (ص ٨٩) . وحرية المطالبة
بالشذوذ الجنسى (ص ٩١ - ٩٢) ، مكفولة ومقدسة ، ومثلها العمل
للجنسين (ص ١١٠) . ومظاهر التقدم بادية العين في كل مكان
(ص ٨٩) . والنظام السياسى وكذلك النظام الاقتصادى يذكراننا
بما نعرفه عن بلاد ذلك العالم ، فرئيس الدولة هناك ينتخب تبعا

لمواصفات علمية وأخلاقية وسياسية ، فيحكم مقدار عشر سنوات
(أرجو التفاضى عن الرقم) ، ثم يعتزل ليحل محله قاضى القضاة ،
وتجرى انتخابات جديدة بين الرئيس المعتزل والمرشحين الجدد .
وللرئيس مجلس من أهل الخبرة في جميع الأنشطة يعاونه بالرأى ،
وعند اختلافه معهم يعتزلون جميعا ، وتجرى الانتخابات من جديد .
والدولة ملتزمة بالأمن والدفاع والمشروعات العامة التى يعجز عنها
الأفراد ، ولكن جل الأنشطة فردية (ص ٩٦ - ٩٧) . وهم
لا يؤمنون إلا بالعقل ، ولذلك لا يهتمون بدار الجبل (ص ١٠٤) .
وهم قد صنعوا حياتهم بأنفسهم ، وهدف الحياة عندهم هو الحرية ،
التي لم يكن طريقها سهلا ، بل دفعوا ثمنها عرقا ودما حتى انتصرت
وانتصر معها العلم (ص ٣٥) .

أما الثانية فإن سماتها تنم على أن المقصود بها هي روسية أو
دول المعسكر الشيوعى بعامة ، وإن كنت أميل إلى الافتراض الأول ،
لأنى أستبعد أن تكون توابع روسية من دول المعسكر الشيوعى قد

باغت ما بلغته هذه من قوة عسكرية واقتصادية وسياسية ، مما ورد ذكره في القصة . والذي يميز دار الأمان من ناحية المناخ هو أن شتاءها قاتل ، وخریفها قارس . وربيعها لا يحتل ، فعليك (كما قيل لقنديل) بالصيف (ص ١٢٣) . والحركة فيها مقيدة ، بل إنهم يتوجسون من الغريب والسياح (ص ١٢٤ - ١٢٥) . والنظام صارم مرهق (ص ١٢٦) ، والعمل مقدس ، والعمائر ضخمة ، ولكن الشوارع ضيقة (ص ١٢٨) . والجديع متساوون إلا من يميزه عمله ، والفروق في الأجور يسيرة ، وأقل أجر يكفي لإشباع ما يحتاجه الإنسان المحترم من مأوى وغذاء وكساء وتعليم وثقافة ، وتسليية أيضا . والوجوه متجهمة صلبة باردة (ص ١٣٣) . وهناك محكمة لتاريخ ، حيث حوكم أعداء الشعب وقضى عليهم بالموت ، وهم ملاك الأرض وأصحاب المصانع والحكام المستبدون (ص ١٣٤) . أما النظام السياسي فيتخلص في أن لهذه الدار رئيسا منتخبا ، تنتخبه الصفوة التي غامت بالثورة ، وهي تمثل صفوة البلدان جميعا من العلماء والحكماء ، ورجال الصناعة والزراعة والحرب والأمن . ويتولى منصبه بعد ذلك مدى الحياة ، ولكنهم يعزلونه إذا انحرف . وهو المهيمن على الجيش والأمن والزراعة والصناعة والعلم والفن ، إذ إن الدولة هي صاحبة كل شيء (ص ١٣٥) . وإذا كانت الحرية في دار الحلبة هي العقيدة فالعقيدة هنا هي احترام النظام وصرامته . وهم يعبدون الأرض باعتبارها خالق الإنسان ومدخر احتياجاته ، وفي العقل الغنى عن أي شيء آخر (ص ١٣٦) .

إخال أن الرمز ، بعد ذلك كله ، قد اتضح بما لا يدع للماراة

مجالا .

أما دار الغروب فإنها ، كما قال صاحب القافلة لقنديل حين أبدى دهشته من عدم تنبه أحد من سكانها له ولا رده السلام عليه ، « جنسة الغائبين لكن خيراتها مبذولة بلا حساب » (ص ١٤٧) . وفي هذه الدار يرى قنديل جماعة من نساء ورجال تجلس على هيئة هلال ، بين يدي شيخ هرم ، عار إلا مما يستر العورة ، كأن هالة

تحقق بوجهه المضيء وعينييه الجذابتين ، يعلمهم الغناء ، وهم يرددون الصوت في حنان بانغ (ص ١٤٨) • وحين يسأله قنديل : « أنت حاكم هذه الدار ؟ » يرد بقوله : « لا حاكم لهذه الدار ، وأنا مدرب الحائرين » ، كما يقول عن حوله : « إن حياتهم هن موافقة للحق ، ومفارقة للخلق » وشعارهم « الصبر على مرارة البلوى لإدراك حلاوة النجوى » ، وهم « جميعهم مهاجمون من شتى الأنحاء ، يجيئون إعراضا عن الهواء النفاسد ، وليعدوا أنفسهم للرحلة إلى دار الجبل » (ص ١٤٨ - ١٥٠) • فإذا كانت دار الجبل ، كما سيأتي بينه ، هي الجنة فإنني أظن أن ذلك دليل آخر على أن دار الغروب هي طريقة حياة المتصوفين •

تبقى دار الجبل • وهي غاية الرحلة النهائية ، وقد ورد ذكرها على طول القصة عشرات المرات ، ومن ذلك ما جاء في الصفحة العاشرة حين أخبر الشيخ مغاغة قنديلا أن ظروف الحياة والأسرة أنسته أهم هدف من الرحلة ، وهو زيارة دار الجبل ، فسأله هذا بشغف :

— وما خطورة دار الجبل ؟

فقال متتهدا :

— تسمع عنها الكثير ، كأنها معجزة البلاد ، كأنها الكمال الذي

اييس بعده كمال •

فعلق قنديل بقوله :

— لا شك أن كثيرين من الرحالة (كذا) قد كتب عنها •

فقال بنبرة لم تخل من أسي :

— لم أصادف في حياتي آدميا ممن زاروها ، ولا وجدت كتابا

عنها أو مخطوطا •

فقال قنديل بضيق :

— إنه أمر عجيب لا يصدق

ومعظم ما ورد في القصة عن هذه الدار لا يخرج عن هذا المعنى .
 إلا أنني أحب أن أضيف إلى ذلك أن حكيم أهل الحيرة ، الذي يرى أن
 بلاده هي مثال الكمال ، يؤكد هاتفا أن « دار الحيرة هي دار الجبل »
 (ص ٦٩) ، بينما إمام المسجد في دار الحلبة يعلق على النظام
 السياسي في هذه الدار قائلاً : « إنه نظام فريد ، لم يصادفك فيما
 رأيت ، ولن يصادفك فيما سترى » ، فيتساءل قنديل دهشا : « ولا دار
 الجبل ؟ » ، ويكون رد الشيخ : « لا أعرف شيئاً عن دار الجبل حتى
 أدخلها في المقارنة » (ص ٩٦) . وهو رد غريب من إمام مسجد ،
 ولكنه ليس أغرب من موقفه من المسلمين المطالبين بحرية الشذوذ
 الجنسي ، إذ يرى ، فيما يخص هذه النقطة ، أن « الحرية هي القيمة
 المقدسة المسلم بها عند الجميع » ، إذ من الواضح أن إسلام هذا
 الشيخ قد مسه قدر غير ضئيل من التحوير تحت تأثير الحضارة التي
 يعيش هو وطائفته في ظلها كأقلية في بلاد الحلبة . ويمكن فهم هذا
 في ضوء رد الحكيم الذي أعد الشيخ لقنديل زيارته (وربما كان
 المقصود بهذا الحكيم أحد المستشرقين ، إذ يقول عن نفسه إنه يعرف
 العرب ، فقد زار بلادهم ، ودرس معارفهم) ، إذ كانت إجابته على
 سؤال قنديل عما إذا كان قد فكر يوماً في زيارة دار الجبل :
 « — من آمن بمقله أغناه عن كل شيء » (ص ١٠٣ — ١٠٤) .
 وكذلك لا يخلو من الدلالة العميقة تعليق سامية (ابنة إمام المسجد)
 على قول قنديل (زوجها) إنه سيكون أول من يكتب عن دار الجبل ،
 إذ قالت ضاحكة : « لملك تجدها أبعد ما يكون عن اللحم » . ومثل هذا
 التطبيق الضاحك دلالة وإيحاء رد قنديل عليها بإصرار : « إنن أكون
 أول من يبدد اللحم » (ص ١١٤) ، وتساؤله بعد ذلك بخمس وعشرين
 صفحة تساؤلاً لا يخلو من نبرة ارتياب : « هل يوجد الكمال حقا
 في دار الجبل ؟ » وطريقة رده على غلوكة مرافقه في دار الأمان ، حين

سأله : « إذن لم كانت الرحلة إلى دار الجبل ؟ » إذ قال بفتور : « العلم نور » (ص ١٤٣) . أما في دار الغروب فلهم رأى مخالف تماما لكل هذا ، إذ يرون أن الناس يقصدون دارهم إغراضا عن الهواء الفاسد ، وليعدوا أنفسهم للرحلة إلى دار الجبل (ص١٥٥) ، فيستخرجوا من ذواتهم القوى الكامنة فيها (ص١٥١) ، لأن أهل دار الجبل يعتمدون في حياتهم على هذه الكنوز ، فلا يستعملون الحواس ولا الأطراف (ص ١٥٢) . وإلى جانب ذلك هناك هذا الرأى الذى يبدو لنا نحن المؤمنین بالجنة غريبا ، وإن كان طريفا ، إذ يقول أحد مواطنى دار الغروب (أى أحد المتصوفة ، فيما نفهم) : « هناك (أى فى دار الجبل) بالعقل والقوى الخفية يكتشفون الحقائق (إلى هنا وليس فى الكلام غرابة) ، ويزرعون الأرض ، وينشئون المصانع ، ويحققون العدل والحرية والنقاء الشامل (الله أكبر . هذه ليست الجنة فى حدود معرفتنا وفهمنا ، وإلا فكأنك يا أبا زيد ما غزت . وهل يعقل أن جهاد الإنسان المبنى على هذه الأرض لن ينتهى عند رحيله عنها ؟ يا ضيعة العمر إذن ، ويا خيبة الآمال ! هذه هى المدينة الفاضلة فقط ، وليست الجنة) .

مهما يكن الأمر فإن قنديلا لم يصل (فى القصة) إلى دار الجبل . وهل رأيتم أحدا قدم مات وخرج من قبره يحدثنا عن دار الجبل ، أو حتى عن وهاد الجسيم ؟

والملاحظ أن بعض الأحداث الرئيسية فى حياة قنديلا ، بطل قصتنا ، تكاد أن تتكرر بعينها فى كل دار يحل بها . وأظن أن قصاصنا الكبير قد قصد بذلك إلى القول بأن مكته فى هذه الدار أو تلك إنما هو حياة كاملة ، فمثلا نرى قنديلا فى كل دار يجد عروسا له فيعيشان معا سعيدين ، لينتزعها منه واحد من رجال السلطة أو من أذنابهم . ولا بد من أن أسارع هنا إلى القول بأن الدار الوحيدة التى لم يخطف فيها أحد من قنديلا زوجته هى دار الحلبة . فهل هذه إشارة معينة من الكاتب ، وبخاصة أن تحمسه لهذا المجتمع واضح لا يساويه حتى رأيه الطيب فى إنجازات دار الأمان ؟ أفأمام يتخذ قنديلا نفسه من دار الحلبة وطنا ثانيا له ؟ (ص ١٤١) .

إن هذا يؤدي بنا إلى أهم قضية تثيرها هذه القصة ، وهي قضية المقارنة بين الإسلام وداره وبين الدور الأخرى وما تقوم عليه حياتها من مذاهب ، إذ إن هذه المقارنة هي المسبب الذي حدا بقنديل إلى الضرب في أرض الله الواسعة ، لعله أن يقع فيها على ما يمكن أن يكون نافعا لوطنه ، ومن ثمة فما من بلد حط قنديل رحاله فيه إلا وسارع إلى مقارنة أحواله بأوضاع وطنه . فمثلا عندما تطلعه في دار المشرق مظاهر التخلف والقذارة والإهمال والفقر يبادر إلى التعليق عليها قائلا : « الحق أنى لم أتماد في نقد مظاهر البؤس في هذا البلد الوثني ، الذي قد يكون له من وثنيته عذر ، ولكن أى عذر أعتذر به عن أمثال هذه المظاهر في بلدى الإسلامى ؟ » (ص ٢٩) . وعند تعرفه على نظام الملكية المجحف في هذه الدار لا يعتم أن يقول : « يا له من نظام غريب . إنه يذكرنى بالقبائل الجاهلية ، ولكنه مختلف ، كما يذكرنى بملك الأرض في وطنى ، ولكنه مختلف أيضا . جميعها تمثل درجات متفاوتة من الظلم . وعلى أى حال فأثمتنا ، نحن دار الوحي ، أفضح من سائر الخلق » (ص ٣٣) . أما بالنسبة للحرية الكاملة في علاقة الرجل بالمرأة في تلك الدار ، التي لا يقيدتها زواج ولا عرف ، بل مجرد الرغبة ، فإذا ما زالت افترقا ، وأنشأ كلاهما علاقة أخرى مع شخص آخر ، وهكذا ، فيلقانا هذا الحوار بين قنديل ، الذي استغرب هذا اللون من العلاقة بين الجنسين ، وبين حكيم تلك الدار .

قال قنديل للحكيم :

« — أعجب ما صادفنى في المشرق علاقة الرجل بالمرأة . فابتسم قائلا :

— نصف المصائب في البلدان إن لم يكن كلها تجيء من القيود المكبلة للشهوة ، فإذا أشبعت أمكن أن تصير الحياة لهوا ورضا . فقلت بحذر :

— في دارنا يأمرنا الله بغير ذلك .

— عرفت أشياء عن داركم . عندكم الزواج . وكثيرا ما

يتمخض عن مأس مؤسفة • والناجح منه يستور بنضل الصبر • كلا
يا صاحبي ، حياتنا أبسط وأسعد • وتساءلت بتلق :

— قد ترهد المرأة عندكم في رجلها وهو ما زال مقيما على حبها •

— النساء كثيرات ، والسلو يسير • كل متابعكم من الحرمان •

— حتي الحيوان يغار على شريكته • فابتسم قائلا :

— يجب أن نكون أفضل من الحيوان • فتمتمت وأنا أخفى

تقرزى :

— لا سبيل إلى التلاقي •

— إني مسلم بهذا ، ولكن عليك أن تفهمنا جيدا ، إننا ننشد
البساطة واللعب • إنها لا يتدخل في شؤوننا • إنه يقول لنا كلمة واحدة ،

وهي أن لا شيء يدوم في الحياة وأنها إلى محاق تسير • بذلك أشار
إلي الطريق في صمت ، أن نجعل من حياتنا لعبا ورضا » (ص ٤٤ ،

٤٥) • وعندما أبدى استياء من النظام الطبقي هناك قائلا :

« — الناس عندنا إخوة من أب واحد وأم واحدة ، لا فرق في

ذلك بين الحاكم وأقل الخلق شأننا » لوح الحكيم بيده استهانة ، وقال :

— لست أول مسلم أحادثه • إني أعرف عنكم أشياء وأشياء •

ما قلت هو حقا شعاركم ، ولكن هل يوجد لتلك الأخوة المزعومة أثر

في المعاملة بين الناس ؟ فقلت بحرارة وقد تلقيت طعنه نجلاء : —

إنه ليس شعارا ، ولكنه دين •

فقال ساخرًا :

— ديننا لا يدعى ما لا يستطيع تطبيقه » •

وحتى عندما يعترض على عبادة الناس هناك للقرن نجد هذا

الحكيم يرد بجدية ، بل وحدة لأول مرة :

— إننا نراه ونفهم لغته • هل ترون إليهم ؟

— إنه فوق العقل، والحواس .

فقال باسم : — إذن فهو لا شيء »

فكاد قنديل أن يلمطه ، ولكنه كظم حنقه واستغفر ربه ، وسأل الله ! ه الهداية . ترى ماذا كان جوابه ؟ لقد قال باسم :

— « وإننى أسأل إلهى لك الهداية » . أو تدرى أيضا بم خرج قنديل من هذه المناقشة التى لم تنته إلى نقطة اتفاق واحدة ؟ لقد كان تعنيقه هو : « ديننا عظيم ، وحياتنا وثنية » (ص ٤٦ — ٤٨) .

وفى كل دار تدور مثل هذه المجادلة التى تتكرر فيها المقارنات ذاتها . ففي دار الحيرة التى انتقل من دار المشرق إليها يدور الحوار التالى بين هام صاحب الفندق وقنديل ، الذى يسأله : « وما دين الحيرة يا سيد هام ؟

— إلهنا هو الملك .

وحيانى وانصرف . نفخت الشمعة فأطفأتها . وآويت (كذا) إلى فراشى وأنا أقول لى نفسى :

— الملك بعد القمر ، يا له من ضلال . ولكن رويدك ، ألا يتصرف الوالى فى وطنك كأنه إله ؟ » . وعندما تقوم الحيرة بشن الحرب على دار المشرق يقول قنديل لصاحب القافلة :

« — يزعمون أن الحرب قامت من أجل تحرير العبيد فى المشرق ، هلا حرروا عبيد الحيرة ؟ فتسأل الرجل هامسا :

— وماذا تقول فى بلادنا ، بلاد الوحى ؟

فقلت بحزن :

— ما من سيئة عثرت بها فى رحلتى إلا وذكرتنى ببلادى الحزينة » (ص ٦٤) .

وحينما يرى رؤوسا معلقة يقترب من حارس ويسأله :
— « هل يستطيع غريب أن يعرف جريمة هؤلاء القتلى ؟
فأجبنى بجفاء . — التمرد على الملك الإله .

فذهبت مسديا إليه شكري ، وأنا على يقين من أنهم شهداء للعلم
والحرية قياسا على ما يقع عادة في بلاد الوحي » (ص ٦٥) .

أما في دار الجلبة ، تلك الدار التي يصفها بطل قصتنا بأنها « دار
مذهلة ومزلزلة للدماغ » (ص ٩٤) ، فإنه يصادف ضريا من الحرية
لم يسمع عنه من قبل ، فيسأل شيخ المسجد هناك :

« — هل أتاك يا مولاي حديث المظاهرة التي تطالب بالاعتراف ،
بشرعية العلاقات الشاذة ؟

فقال الإمام باسم : فيها مسلمون أيضا .
— لا شك أنهم يتعرضون للجزاء داخل طائفتهم .
نزع الشيخ عمامته ، فمسح على رأسه ، ثم أعادها وهو يقول :
— الحرية هي القيمة المقدسة المسلم بها عند الجميع . فقال
محتجا :

— هذه حرية تجاوزت الحدود الإسلامية .
— لكنها مقدسة أيضا في إسلام الحلبة .
فقلت وأنا أكابد خيبة أمل .
— لو بعث نبيثنا اليوم لأنكر هذا الجانب من إسلامكم .
فتساءل بدوره :

— ولو بعث عليه الصلاة والسلام أما كان ينكر إسلامكم كله ؟
آه .. حدق الرجل ، وأذلني بتساؤله » (ص ٩٤ — ٩٥) .

وعندما يتمنى قنديل ، في حديثه مع هذا الشيخ ، لو أنهم في دار الحلبة يطبقون الشريعة يأتيه الرد فوراً :

« - كلكم تطبقونها .

فقلت باصرار : الحق أنها لا تطبق . » (ص ٩٧) .

أما فيما يتعلق بالمرأة ومخالطتها للرجال ، وعملها خارج البيت ، فيقول بعد أن استقر في حجرة الجلوس في شقة إمام المسجد ، التي بدل جمالها ، كما لاحظ ، على ارتفاع مستوى المعيشة في دار الحلبة :
وصادفتني تقاليد غريبة تعتبر في وطني بعيدة عن الإسلام ، فقد رحبت بي زوجة الإمام وكريمتها بالإضافة إلى ابنه . وتناولنا الغداء على مائدة واحدة ، بل قدمت إلينا أقذاح النبيذ . إنه عالم جديد وإسلام جديد . وارتبكت ، وغلبني الحياء ولم أمس قدح النبيذ . قال الإمام باسم :

- دعوه لما يريجه

فقلت :

- أراك تأخذ برأى أبى حنيفة ؟

فقال : لا حاجة إلى ذلك ، فالاجتهاد عندنا لم يتوقف . ونحن نشرب مجارة للجو والتقاليد ولكننا لا نسكر .

كانت زوجته ست بيت ، أما سامية كريمته فكانت طبيبة أطفال بمستشفى كبير ، وأما الابنان فكانا يعدان نفسيهما ليكونا مدرسين . وأذهاتني انطلاقة الام وكريمتها في الحديث أكثر مما أذهلني العري في المشرق . تحدثنا بتقائمية وشجاعة وصرافة كالرجال سواء بسواء ، وسألتنى سامية عن الحياة في دار الإسلام وعن دور المرأة فيها . ولما وقفت على واقعها انتقدته بشدة ، وراحت تعقد المقارنات بينه وبين المرأة في عهد الرسول والدور الذي لعبته ، حتى قالت :

- الإسلام يذوى على أيديكم وأنتم تنظرون .

..... ، يحكى لهم الإمام جواد من حياضى ورحاىى ووعضى منها .
تسأل

... على أى حال غلبت من المستسلمين ، فقالت سامية لى :

• إنك تستحق الإعجاب » (ص ٩٩ - ١٠٠) .

وتدور بينه وبين الحكيم مرعم (وهو ، كما سبق أن رجحت ، أحد
المشترقين) مجادلة حول الحرب والانتصار فيها • « وبهذه المناسبة
أثنى (هذا الحكيم) على مبدأ الجهاد فى الإسلام ، وراح يفسره
تفسيرا عدوانيا ، فتصدت لتصحيح نظريته ، ولكنه لوح بيده باستهانة
وقبال :

— لديكم مبدأ عظيم ، ولكنكم لا تملكون الشجاعة الكافية
للاعتراف به » (ص ١٠٢) •

• أما حينما يعترض قنديل على لا أخلاقية السياسة والحرب فى
دار الحلبة هاتفا :

« — لابد من الاعتراف بأساس اخلاقى ، وإلا انقلب العالم
إلى غابة •

ترد سامية ضاحكة : « لكنه كان وما زال غابة »

ويقول الإمام : « انظر يا قنديل إلى وطنك دار الإسلام ، فماذا
تجد به ؟ حاكم مستبد يحكم بهواه ، فأين الاساس الأخلاقى ؟ ورجال
دين يطوعون الدين اخدمته ، فأين الاساس الأخلاقى ؟ وشعب لا يفكر
إلا فى لقمته ، فأين الأساس الاخلاقى ؟ »

ويعلق قنديل على ذلك قائلا : اعترضت حلقى غصّة • فسكت »
(ص ١١٨)

• الأمان يزور رحالتنا فى أحد الأيام بعض المصانع والمتاجر
وعراكر ، تعليم والطب ويكون خدمه : « أنها لم تكن تنقل عن أمثالها فى
الحلبة عظيمة ونظاما وانضباطا • استحفيت دائما إعجابى وتقديرى •

وهزت عقيدتي الراسخة في تفوق دار الإسلام في الحضارة والإنتاج»
(ص ١٢٣) •

ويتذكر ما أخبره به شيخه مفاغة الجبيلي عما نشب في دار
الأمان من حرب أهلية ، ويتذكر أيضا تاريخ الطلبة الدامي في سبيل
الحرية ، فيتساءل لتوه : « وهل كان تاريخ الإسلام في دارنا دون
ذلك دموية وآلاما ؟ » (ص ١٣٤) •

ومع إعجابه بحضارة بلاد الأمان الباهرة يثير اشمئزازه عبادتهم
هناك للأرض وتبويئهم العرش رجلا منهم ينزلونه منزلة الإله ، ولكنه
لا ينسى أن يضيف : « ولكن ساءنى أكثر ما آل إليه حال الإسلام في
بلادى ، فالخليفة لا يقل استبدادا عن حاكم الأمان ، وهو يمارس
انحرافاتة علانية ، والدين تمهراً بالخرافات والباطيل ، أما الأمة فقد
افتقرتسها الجهل والفقر والمرض » (ص ١٣٧) •

وبعد هذا العرض الذى ، وإن كان موجزا . أرجو أن يكون
واضحا في إبراز المقارنات بين المجتمع الإسلامى والمجتمعات الأخرى ،
أعتقد أنه لا بد من التعليق على ما أثارته القصة من قضايا • أولى هذه
القضايا هى ما يلح الكاتب عليه ، على لسان أبطاله ، من أن هناك
فجوة فظيعة بين مبادئ الإسلام وواقع المسلمين • ولست أخال أحدا
يمكن أن يعترض على هذا ، فالحقيقة أسطع من أن يحجبها الكلام •
ومع ذلك فلا بد من التنبيه دائما إلى أن هذه المقارنات لا يمكن أن تكون
صادقة إلا على المجتمعات الإسلامية في فترات تخلفها ، ومنها هذه
الفترة التاريخية المعاصرة ، التى نصطلى جميعا بالاكثواء بل بالاشتواء
بنارها ، وإلا فقد غبر زمان كانت كفة هذه المجتمعات هى الراجحة ،
ولم تكن برزت إلى الوجود ، بل ولا فى خطرات الضمير والتمنى ،
دارا الحنبة والأمان ، وهما الداران اللتان يبدو أنهما تحظيان بإعجاب
المؤلف ، وإن كان نصيب الأولى من هذا الإعجاب أكبر • ومن ثمة
فقد كنت أود لو أن الكاتب ، برغم أنه أقام قصته أساسا على انتقاد
واقعا الراهن بتخلفه وفساده ، قد أتاح الفرصة لأبطاله ليشرحوا إلى

من عباده ، بل غيب واقعا أفضل منه كثيرا ، وإن لم يحس أيضا
من عباده ، غيبه كانت بدورها سببا من أسباب التخلف الحالى .

عدوا ولا تقضى بصلحه إلى أن أبين أن رأى حكيم دار المشرق في
عدم الزواج في الإسلام لا يستحق أن يؤمه له . ويكفى أن نشير إلى
أن عسفة هذه الدار تدعو إلى جعل الحياة لعبا ورضا ، ونشدان
البساطة والنعمة . إن الحياة . وإن احتاجت إلى البساطة واللعب ، هي
في أصلها الأصيل جيد وعرق ومكابدة ومشقات ، ولذلك فإن هذه
المجتمعات لم تصمد . نعروه الأوربية الاستعمارية ، بل إن بعضها قد
تسوسل من الوجود استخدلا . وفوق ذلك فربما كان الزواج في
الإسلام هو أقل الأنظمة شيوعا مع رنوه إلى المثل الاخلاقي الأعلى ،
ذلك أنه يعرّف بمقتضيات الواقع ، ويتفهم الطبيعة البشرية ، ويأخذ
في الحسبان . أما المفاسد بين عبادة القمر وعبادة الإله الواحد ، الذي
لا يدركه إلا بالحدس ، وهو يدرك الأبصار ، فهي غنية عن التعليق .

ومشاهير المذاهب بين دين يؤله الملك ودين يعبد الله (وإن كان
احكام في اجتماعه الإسلامى يتصرفون كأنهم آلهة) فالعبرة بالمعقيدة
التي إن توارب جذراتها زمتا تحت الرماد فالأمل معقود بأن تتأجج نارها
من جديد يوما . فتأتى على الفساد والطغيان وما ينجم عنهما من مذلة
وتخلف .

وننتقل الآن إلى دار الحلبه . ويبدو لى أنه ما من أحد من
البشر ، لو أصاح لصوت ضميره الحق ، يمكن أن يجادل في أن الحرية
قيمة جليلة ، وأنها هي الأليق ببنى البشر ، وإن كان لابد في ذات
الوقت من الاعتراف بأن الحرية المطلقة خرافة من الخرافات . إلا
أنه يبدو لى أيضا أن المؤلف لم يصب جانب التوفيق حين أشرك بعض
المسلمين من دار الحلبه في المطالبة بحرية الشذوذ الجنسى ، وجعل
إمام المسجد هناك يبارك هذه الحرية . إن من الصعب الاقتناع
بوجهة نظر من يدعى الإسلام ولكنه في الوقت ذاته يهاجم شريعته
(من جوانبها التي هي ليست من استنباطات الفقهاء ، بل القائمة على
نصوص قاطعة من عند رب العالمين) . أنا أفهم أن يهاجم مثل هذه

التشريعات من لم يدخل الإسلام ، أو من خرج منه ، أو من تعثر به الشكوك فيه ، أما الجمع بين دعاء الإسلام ومهاجمة تشريعاته فهو تناقض غير مفهوم لأنه غير منطقي .

كذلك أظن أن الكاتب قد كان يستطيع أن يختار مثلا آخر على كيفية ممارسة مسلمي دار الحلبه الاجتهاد في دينهم غير شرب الخمر ، على رغم أن بعض الفقهاء يتأولون النصوص الواردة في تحريمها بحيث يستثنون منه بعض العصائر المتخمرة إذا لم يبلغ شاربها حد السكر . إن كثيرين من حكماء الغرب ليحملون على الخمر حملة عنيفة تتناسب مع ما تجلبه على الأفراد والمجتمعات التي تتعاطاها من أضرار لا يتماهى بها . ثم إنى ، وقد أقممت في بريطانيا سنوات ستا ، لم أسمع بأى عالم دينى مسلم فى أى بلد أوربى يدافع عن الخمر مجرد دفاع مومع ذلك فإنى مع المؤلف تماما فى أن الاجتهاد لا ينبغى أن يتوقف تحت أى ظرف .

أما تفسير مرهم الحلبى لبدأ الجهاد فى الإسلام تفسيراً عدوانياً وتنبيهه المسلمين إلى مدى أهميته ، فإننا ، وإن لم نقره على مثل هذا التفسير ، نحب أن نلفت النظر إلى أن أولئك المستشرقين الذين يهاجمون هذا المبدأ هم هم أنفسهم الذين ينصرون بلادهم وحكوماتهم وجيوشهم فى عدوانها الظالم الغادر على بلاد المسلمين . كذلك أحب أن أقول إننا ينبغى ألا تصيغنا الحساسية كلما فكس هؤلاء المستشرقون هذه النقطة ، فإن الأمم بقوتها وهبتها ، وهى إما آكلة أو مأكولة أو فى انتظار أن تكون إحدى الاثنين .

ونأتى أخيرا إلى تعليق قنديل الخاطف على ما رآه من تقدم صناعى واقتصادى وعمرانى فى دار الأمان ، إذ قال إنها « هزت عقيدتى الراسخة فى تفوق دار الإسلام فى الحضارة والإنتاج » . وأكرر ما سبق أن قلته من أننى كنت أود لو أن الكاتب قد أشار ، على لسان أحد أبطال قصته ، إلى أن المجتمع الإسلامى الذى يقارنه بالمجتمعات الأخرى إنما هو المجتمع الإسلامى فى عصرنا الحالى بتخلفه وضعفه وانهزامه ، وإلا فقد خلا زمان كان هذا المجتمع ، برغم عيوبه

آنذاك ، منارة التقدم ، وكانت المجتمعات الأخرى تعشو بأبصارها إليه . أما تساؤل قنديل حين تذكر الحرب الأهلية التي نشبت في دار الأمان وتاريخ الحلبة الدامي في سبيل الحرية : « وهل كان تاريخ الإسلام في دارنا دون ذلك دموية وآلاما ؟ » فليس من يستطیع أن يخالفه فيه . وهذه ، بعد ، طبيعة البشر بنقصها والتوائها ، والكمال لله وحده .

ولا يفوتنی فی ختام هذه المناقشة أن أقول إننی كنت أفضل لو أن الكاتب ، بدلا من انتركيز على الحكام بوصفهم أس البلاء ، لم يهمل الإشارة إلى مسئولیه الشعب في هذا ، فالحاكم ما هو إلا خادم لشعبه ، فإذا غفل صاحب الدار وترك أخادمه أن يتسلط عليه ويسرقه ، ويركب فوق كتفيه ، ويدلی قدمیه على النحو الذي يروق له ، فلا يلومن حينئذ إلا نفسه . وصدق المؤلف إذ أنطق سعد زغول (ص ٢٠٤ من قصته « أمام العرش ») بهذه العبارة : « إن الديمقراطية الحقيقية تؤخذ ولا تمنح » .

مما مر يتبين لنا أهمية هذه القصة ، التي ، هي كما سلف القول ، أهمية فكرية ، ذلك أنه يغلب عليها الجفاف ، فقد حول الكاتب المجتمعات

التي تقلب بينها قنديل بطل قصته إلى هياكل عظمية ، وبدت شوارعها وعمائرنا وناسها وكأنها دمی خشبية وعدد من صناديق الورق المقوى . إن المؤلف في قصته « أولاد حارتنا » قد شد الماضي إلى عصرنا وجعل حوادثه تجرى في حى من أحياء القاهرة الشعبية بحيويته وفورانه ، أما في قصتنا هذه فإنه قد سحب الحاضر إلى الماضي البعيد . إننا إذ نتجول معه في دار الحلبة مثلا لا نرى سيارات ولا قطارات أنفاق ، بل كثرة من الهوداج الذاهبة والآتية (وخذ بالك من « الآتية » هذه ، بهزمتها الثقيلة كاللحمة في الزور) ، وعلى ضوء ماذا ؟ على ضوء المشاعل . وهو حين يصف الشوارع والمباني والفنادق يسوق كلاما موجزا عاما ، كأنه يكتب كتابا في الجغرافية . ولا يفوتنی هنا أن أقرر أن الذى أعرفه أن رفع الصوت بالنداء للصلاة في أوربة ، وإن كان مكفولا للكنايس ، فهو ممنوع على المسلمين ، على عكس ما ذكر الكاتب

(ص ٩٢) . حين جعل قنديلا يسمح . وهو يتجول في دار الحنبة ، صوتا يتهادى في الجو صائحا (الله أكبر) . وحتى هنا قبل منديلا يسمع الأذان . ويسير على هديه حتى يجد مسجدا ، فيدخل ، ويتوضأ ، ويقف في صف ، ويصلى الظهر في فرحة متوهجة ، بعين دامعة ، وصدر منشرح ، كل هذا من غير أن يأتي ذكر لأى أناس في طرية مهم إلى المسجد ، أو يحدثون شيئا من الضوضاء وهم يتوضأون أو وهم يخلعون نعالمهم ليدخلوا الجامع ٠٠٠ إلخ ، وإنما تأتي الإشارة إلى الناس بعد ذلك كله على نحو خاطف كالبرق ، إذ يقول : « وتمت الصلاة ، ومضى الناس ينصرفون ، ولكنى تسمرت في مكاني حتى لم يبق في الجامع إلا الإمام وأنا » (ص ١٩٢) . وإني لأتساءل : أهذا هو التصرف الطبيعي لرجل جاب آفاق العالم ، ويعد عهده ببلاد

المسلمين وبالمساجد والمصلين زهاء ربع قرن ؟ وهل يمكن أن يكبت مثل هذا الرجل انفعالاته إلى أن يفرغ من الصلاة ، ويفرغ كذلك المسجد من الناس ليهربول بعد ذلك كله نحو الإمام ، فيحويه بين ذراعيه ، وينهال عليه تقبيلا ؟ أين الأصوات ؟ أين الألوان ؟ أين حركة الناس من حوله ؟ أين وصف المسجد وقبته ومئذنته في وسط هذا المحيط الغريب ؟ ألا تحس معي أنك كما لو كنت تتجول في مدينة قد مستها عصا ساحر ، تحولت البشر فيها وكل كائن حي إلى صخر ساكن ؟ إن الملاحظ أن قصص كاتبتنا الكبير العبقري قد تحولت منذ هجرة ليست بالقصيرة إلى ما يشبه المسرحيات ، فهي تقوم في معظمها على الحوار خارجيه وداخليه ، مما يفقدها كثيرا من المتعة الفنية .

أما لغة القصة فلا داعى إلى أن أعيد القول في رأيي فيها ، ولكنى أحب أن أنبه إلى بعض ما ورد بها من أخطاء مطبعية أو غير مطبعية ، حتى يمكن تلافيها في الطبعات القادمة ، ككلمة (« أويت » إلى الفراش) ، وصوابها « أويت » (ص ٦١) (كثيرا ما أجد هذا الخطأ في الكتابات العصرية) ، وكلمة « حوارى » في الجملة التالية : فيها ميادين وحدائق وشوارع وحوارى ٠٠٠ » (ص ٦٣) ، وكان ينبغي أن تكون منونة بغير ياء ، لأنها مرفوعة ، وكذلك كلمة « تواجد »

في الجملة الآتية « تواجد هذا الوغد معي » (ص ٨٤) ، وصحتها « وجود » ، لأن التواجد هو إظهار الوجد ، وكلمتي « وجنتان بارزتان » في العبارة الآتية : « خو لون كئيب ٠٠٠ وجنتان بارزتان » (ص ٨٥) وصوابهما « وجنتين بارزتين » ، وكلمة « مقدا » في قوله : « لا شيء مقدا على النوم الآن » ، وصوابها « مقدم » بالرفع ، لأنها خبر « لا النافية للجنس » ، وكلمة أول في « شبكة من الشوارع لا تعرف لها أول من آخر » فهي مفعول ، وصوابها إذن هو « أولاً » بالفتون، إذ هي ليست ممنوعة من الصرف ، فهي اسم هنا لا صفة ، وكلمة « عروسين » في الجملة التالية : « ومن طرائف ما شاهدت في الحديقة عروسين يقضيان شهر العسل » (ص ١٣٠) ، والصواب « عروسان » ، لأنها مبتدأ .



الصفحة	الموضوع
٣	في يدى الفهرست
٥	الفن القصصى فى الأدب العربى
	زينب
٥٩	دعاء " حروان
٧٧	حور
٩١	عبد بن الشرق
١١١	سول
١٢٩	بين الفهرست
١٤٣	قنديل أم هاشم
١٦١	قاع المدينة
١٧٩	عماقة الشمال
١٩١	رحلة ابن فطومة

رقم الإيداع بدار الكتب
١٩٨٥/٢٢٦٥

فصول في النقد القصصي

د. إبراهيم عيسى

د. محمد عبد الله